بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

تداولية المقاربات الصوفية

في الخطاب البصري

تداولية المقاربات الصوفية
في الخطاب البصري

الدكتور
قاسم جليل الحسيني

الطبعة الأولى
2016م - 1437هـ

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 219
تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري
د. قاسم جليل الحسيني
الواصفات: التصوف// الصوفية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/9/4498)

ردمك ISBN 978-9957-593-32-2

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
هاتف 4611169 6 962+ ص ب 922762 عمان - 11192 الأردن
DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ نَرۡفَعُ دَرَجَٰتٖ مَّن نَّشَآءُۗ وَفَوۡقَ كُلِّ ذِي عِلۡمٍ عَلِيمٞ ﴾

صدق الله العظيم

سورة يوسف الآية 76

الإهداء

إلى أستاذي القدير الدكتور علي شناوة آل وادي .....

عرفاناً بفضله في إتمام هذا الكتاب

إلى أستاذي الجليل الذي رحل مبكراً ....

المرحوم ضاري مظهر صالح ....طاب ثراه

إلى عائلتي الكريمة................ عرفاناً بالجميل

الفهرس

المبحث الثاني

العناصر التشكيلية .. مقاربة في المعاني والدلالات الصوفية

المبحث الثالث

التصوف ومقارباته في الفنون التشكيلية

المبحث الرابع

المقاربات الصوفية في الخطاب البصري العراقي المعاصر

المقدمة

يحتل الفن جزءً هاماً من المعرفة البشرية بحيث لا يمكن الفصل بين الإنسان والفن، ويعد الفن من الوسائل المهمة للتعبير عن حاجات الإنسان واهتماماته الروحية والنفسية، كما انه يعبر عن غايات جمالية منها ما ترتبط بجمال الحقيقة الإلهية، المتمثل بالجمال المطلق، والتي من خلالها يجسد الفن أسمى الغايات عبر التسامي والارتقاء بالواقع المادي والحسي، إلى ما هو روحي، ويتم ذلك عبر البصيرة النافذة للفنان والغور في أعماق ذلك الواقع للكشف عن ماهيات الأشياء وجوهرها الحقيقي.

ان الارتقاء بالعالم المادي إنما يتم من خلال تجربة روحية وعبر استبصار ما وراء عالم الواقع من جهة، والوصول إلى الحقيقة الكامنة خلف ذلك الواقع من جهة أخرى. وغالباً ما ترتبط التجربة الروحية للفنان بالمعتقدات الدينية (الطقوس والعبادات) ؛ بوصفها غايات لا متناهية ومطلقة، بعيدة عن الحدود الزمكانية للعالم المتناهي والمادي الزائل، فيعمل الفنان بذلك من خلال رؤيته الباطنية الروحية إلى تجسيد موضوعه، للوصول إلى تلك الغايات، فـ" الحاجة الكلية للفن هي حاجة الإنسان العقلية ليرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد "[1].

ولقد تم التوصل إلى أن الأعمال الفنية لدى إنسان ما قبل التدوين ترتبط بأحاسيس مجردة ترمز إلى قوى خفية عليا، وهذا ما اتضح في حضارة العراق القديم والتي كانت تحوي مكاناً أطلق عليه (قدس الأقداس)[2]. حيث كان

1- مجاهد، مجاهد عبد المنعم : فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ب ت، ص 37.

2- مورتكارت، انطون : الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وسليم طه، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975، ص 62.

يهدف بذلك التعبير عن عالم مغيّب من خلال سبر أغوار الواقع، فهو السبيل الأمثل لتجسيد القوى الغيبية التي يجهل كنهها وسر قوتها ويخشى سطوتها.

ويمثل الفن الإسلامي كل ما هو روحي، فهو ثمرة الرؤية الروحية للعالم والوجود والحقيقة، إذ يعبر عن الفكرة المطلقة التي تعد محور الكون، وبذلك يعبر عن الجمال اللامتناهي والمطلق، الذي هو أصل الموجودات ومصدرها، فالفنان المسلم يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء حيث المعنى الإلهي، ولذلك فان هدف الفنان من الفن ليس غرضاً نفعياً مادياً وإنما ممارسة الكشف عن المعنى الباطني، وتوسم التقوى والتقرب من الله . لذلك تبلورت فكرة التجريد لدى الفنان المسلم، كما في فن الرقش على سبيل المثال وليس الحصر، إذ ترتقي فيه الأشكال فوق ما هو حسي من خلال التكرار والتتابع والتنوع والحركة.

ووصولا إلى نتاجات الرسم الأوربي الحديث، الذي استطاع الغور في تجليات جمال الوجود للبحث عن جمال مثالي وروحي نابع من الخيال والإلهام والمعرفة الحدسية، وبذلك فإن تمثيل الأفكار روحياً في الفن وجد في تيار الرومانسية من خلال العاطفة والخيال والانفعالات الوجدانية، ولان الانطباعية تعمل على إذابة الأشياء المرئية في الواقع والابتعاد عن تمثيلها تمثيلاً تسجيلياً، وجعلها متسامية لانهائية تحمل ديمومتها الزمانية، فهي غير مرتبطة أو مقيدة بالزمان والمكان. أما الرمزية فتحولت موضوعاتها الفنية إلى محمولات رمزية، والى مضامين ومعانٍ كونية، وتمثيل لما هو ميتافيزيقي ولما هو وراء الوجدان، فقد تخطي الواقع المادي ليمتد إلى الشعور والتأمل الباطني، ذلك لبلوغ الدلالات السامية والقيم الروحية لمظاهر الأشياء. ويعد من أهم أهداف جماعة الأنبياء البحث عن الجوهر المطلق، وهذه الغاية السامية لا يمكن بلوغها إلا بمعايشة الفكر الوجداني الذي يقوم على تعرية الإنسان من وجوده المادي وتجريده من

قشوره، شأنهم في ذلك تماماً شأن الصوفيين[1]. في حين سعت التكعيبية إلى إيجاد الحقيقة الجوهرية والثابتة في الوجود، من خلال إرجاع الأشكال إلى حقيقتها المثالية والجوهرية، عبر تثوير بنية الشكل وصولاً إلى شكل مطلق ومن ثمَّ الوصول إلى غاية جمالية مطلقة. كما دعت التعبيرية إلى ابتغاء الكوني والشمولي أكثر من الاهتمام بالعابر والطارئ والسعي إلى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستخدام نسقيه اللون والشكل المبسط، فقد أبدوا اهتماماً أقل ببنية التشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية. وسعوا إلى اختراق الظواهر من اجل الكشف عن كل ما يكشف الجوهر الأساسي في الأشياء[2]. واستمدت التجريدية من الجانب الروحي اغلب ملامحها، فهي محاولة لبلوغ جوهر وفكرة الأشياء بدلاً من تمثيلها حرفياً، هذا ما دعا الفنان إلى البحث عن تلك الحقيقة المطلقة والسعي وراء الروحي والمثالي، فعمد إلى تجريد أشكاله نحو الخالص، انطلاقاً من المقولة الكانتية (الجمال الخالص في الشكل الخالص)، ومن خلال الابتعاد عن تسجيل الواقع الحسي بمقولاته الزمكانية؛ فالفن التجريدي أكثر مقدرة من الفن ألتشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه كذلك يستطيع بدون وساطة هذا الشكل ان يثير مباشرة حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي[3].

1- حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، سلسلة عالم المعرفة (366)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص173.

2- اوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص9.

3- بهنسي، عفيف: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998، ص 258.

وبـذلك فالأبعـاد الروحيـة الـتي يمتلكهـا الفنـان تتوسـم نتاجـات الفنـون الرافدينية والإسلامية والرسم الحديث، الأمـر الـذي جعـل مـن اللوحـة التشـكيلية تتسـامى فـوق ممـا هـو حسـي يـرتبط بعـالم المـادة إلى مـا هـو مطلـق يـرتبط بعـالم الروح، وهذا يقترب في مفهومه من الجانب الروحي لـدى الصوفي في تساميه عـن عالم الوجود المتناهي والتوجه نحو عالم اللامتناهي.

ان التجربة الصوفية تستطيع ان تحرّض الفن والتصوير (الرسم) منه باتجاه عدم الوقوف مع المحدد والنسبي والسير به قدماً مع الإطلاق الروحي كالزخرفة والتجريد والتي تبحث في الغور لما وراء الواقع بحثاً عن الجوهري والحقيقي. يقول مولر : "عندما يعمد الرسم إلى التحريف أو تشويه مظهر العالم الخارجي حداً لا يمكن تبينه، وعندما يكون مفهوماً إن أهمية الموضوع إنما تدين، في الأساس، إلى لونه وشكله، عند ذاك ليس من المستغرب أن يلجأ الرسامون إلى قطع آخر الروابط الـتي تـربطهم بالحقيقـة المرئيـة، وان يتجهـوا بـإخلاص نحـو مـا شـاعت تسميته - الرسم التجريدي- "[1].

ومما لا شك فيه أن الرسم العراقي المعاصر تعددت أساليبه وتقنياته منذ مرحلـة التأسـيس إلى الوقـت الحـالي، وغـدت نتاجاتـه تتوسـم مـا هـو تمثيلـي وتشخيصي للواقع من جهة، وما هو مغاير لهذا التشخيص من خلال الأساليب الرمزيـة والتعبيريـة والانطباعيـة والتجريديـة الـتي تتجـاوز المحاكاتيـة مـن جهـة أخرى، وتبقى هذه الأساليب ذات محمولات بضرورة داخلية وطاقة روحية ترتبط بمرجعيات وتأثيرات دينية وصوفية وتوجهات شرقية وتراثية وفنون شعبية والتي تشكل حيزاً من خبرة الرسام العراقي بتشظياتها الروحية وانعكاساتها على مكونات وموضوعات سطحه التصويري، وهي مكونات وموضوعات تبحث في

1- مولر، جي، أي : مئة عام من الرسم الحديث، ت : فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1988، ص139.

الماهيات وتتجاوز الحيثيات والمسميات التسجيلية إلى ما ورائها والوصول إلى خطاب بصري جمالي يتسم باللامحدود من خلال تجاوز شيئيته الضيقة. وهذا يماثل التجربة الصوفية التي يعد هاجسها الأساسي تجاوز دائرة النظر، وتخطي كل ما يمكن تعقّله بالحس تطلعاً إلى محاولة استكناه حقائق الوجود والاتصال عبر المعراج الروحي بالمطلق والمتعالي الإلهي.

وبذلك لابد من الضروري تقصي المقاربات الصوفية بأبعادها وملامحها الفلسفية والجمالية والمفاهيمية في الخطاب البصري. ومعرفة هل للطروحات والأفكار الصوفية دور فاعل في تطبيق مقولات التصوف في الخطاب البصري لاسيما التشكيل العراقي المعاصر ؟ وهل هناك ثمة مرجعيات صوفية لدى الرسام العراقي المعاصر لها تجليات مباشرة وغير مباشرة في سطحه التصويري ؟ وهل هناك علاقة بين التجربة الصوفية والتجربة التشكيلية ؛ بوصفهما لغة خاصة بالنسبة للصوفي والفنان ؟.

تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري



1

المبحث الأول
ماهية التصوف

المبحث الأول

ماهية التصوف

إن الأديان السماوية جاءت لترسخ لدى الإنسان العقيدة في القوانين الإلهية التي تنظم الكون بحكمة لا يحيط الإنسان إلا بالقليل منها، فإيمانه المطلق باللامتناهي يصل فيه إلى مرحلة اليقين، من خلال الاتصال الروحي. وجعل تعالى من الإيمان منفذاً إلى تلك القوانين لبلوغ المعارف اليقينية، كما أن من شان الإيمان أن يعمّق الصلة الروحية بين العبد والحق تعالى، من هنا تتضح أهمية العقيدة الدينية ذات الأسس الصحيحة والراسخة في تقريب الروح الإنسانية من تحصيل كمالاتها وصولاً إلى الفناء والتماهي في الله تعالى. ان الغاية من التوجه الديني وتبني العقيدة الدينية الصحيحة التي ترتكز على أسس صحيحة (الخطاب الإلهي، ومجموع الخطابات القدسية) هو بلوغ مراتب الكمال التي تنتهي بالمعرفة اليقينية بالرب تعالى، وهذا هو المنهج الذي تبنته المتصوفة وأهل العرفان. فالتصوف يعد في حقيقة الأمر منهجاً يصل بالمرء إلى تحصيل الكمالات اللائقة، فهو حقيقة جوهرية وفكرية، ينبع من عوالم روحية، على اعتبار انه يمثل مرحلة مهمة من مراحل تطور الفكر الديني، حيث يصل إلى الحقيقة الإلهية، فما أنتجه الفكر الصوفي يعد طريقاً للمعرفة والإدراك تتجاوز فيه كل ما هو عقلي وحسي بحدوده المنطقية والمادية.

لقد استخدمت الصوفية (Sufismus) أو التصوف (Sufis) للروحانيات (Mystic) في الإسلام، وهو يدل على شيء مفعم بالأسرار، لا يمكن بلوغه بالوسائل العادية أو بالمجهود العقلي[1]. ويذكر أن (الحسن البصري)* كان أول

1- شيمل، انا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ت: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، المانيا، 2006، ص7.

* الحسن البصري: وكنيته أبو سعيد ولد في سنة 21 هـ، وأقام في البصرة حتى توفي فيها سنة

من استعمل كلمة الصوفي عندما قال: "رأيت صوفياً في الطواف فأعطيته شيئاً فلم يأخذ " (1).

لقد تعددت الآراء بتعددية العقائد في سبب تسمية الصوفية بهذا الاسم فنجد في كتاب (اللمع) في باب الكشف عن اسم الصوفية: " الصوفية لم ينفردوا بنوع من العلم دون نوع، ولم يترسموا برسم من الأحوال والمقامات دون رسم، وذلك لأنهم معدن جميع العلوم، ومحل جميع الأحوال المحمودة....وينتهي السراج بقوله في تسميتهم بهذا الاسم (الصوفية) نسبة إلى ظاهر اللباس، ولم ينسبوا إلى نوع من أنواع العلوم والأحوال التي هم بها مترسمون ؛ لان لبس الصوف كان دأب الأنبياء (عليهم السلام) والصديقين وشعار المساكين" (2) ؛ على اعتبار إن أهل الشام يسمون الصوفية: الفقراء، ويقولون قد سماهم الله سبحانه وتعالى فقراء، مستندين برأيهم إلى قوله تعالى: ﴿لِلْفُقَرَآءِ ٱلْمُهَـٰجِرِينَ ٱلَّذِينَ أُخْرِجُوا۟ مِن دِيَـٰرِهِمْ وَأَمْوَٰلِهِمْ يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا وَيَنصُرُونَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥٓ ۚ أُو۟لَـٰٓئِكَ هُمُ ٱلصَّـٰدِقُونَ﴾ (سورة الحشر، الآية 8)(3).

وقد سئل (الجنيد) عن التصوف فقال: تصفية القلب من موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي

=

110هـ، وهو أول من نهج سبيل علم التصوف، ونطق بمعانيه، وكان من دراري النجوم، علماً وتقوى، وزهداً وورعاً، ويقول في المتصوفة: قلوبهم محزونة، وشرورهم مأمونة.. المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2003، ص156.

1- ماسينون، ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1984، ص53.
2- الطوسي، أبو نصر السراج: اللمع، حققه:عبد الحليم محمود طه وعبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد، 1960، ص40.
3- التفتازاني، أبو ألوفا الغنيمي: ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص12.

النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية [1]. في حين نجد ان (ابن خلدون)* يرى أن التصوف ما هو إلا: "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة والعبادة " [2].

فضلا عن ذلك نجد أن " التصوف هو الابتعاد وترك العلائق النفسانية، فالمتصوفة هم الذين أطلقوا أنفسهم من كدر البشرية، وتخلصوا من الآفات النفسانية وهواها، وذلك من اجل أن يكونوا في مقدمة الصف، وفي أعلى عليين مطمئنين إلى جانب الحق..." [3]. ومنهم من يرى أن الصوفية، ينسبون إلى (الصف الأول) من بين المؤمنين في الصلاة، أو إنهم ينسبون إلى بني(صوفة)، وهي قبيلة بدوية كانت تخدم الكعبة في الجاهلية، أو ينسبون إلى (صوفة القفا) وهي خصلة الشعر على القفا[4].

أما في العصر الحديث، حاول الباحثون المستشرقون أن يجدوا لاسم (الصوفية) أصلا غير عربي، فأكدوا أن هناك علاقة بين الصوفية وبين

1- ظهير، إحسان الهي: التصوف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السن، لاهور، باكستان، 1987، ص23.

* ابن خلدون: فيلسوف ومؤرخ أندلسي الأصل، ولد في تونس سنة 732 هـ، صاحب كتاب " العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العجم " في ستة مجلدات، أولها المقدمة، توفي بالقاهرة سنة 808 هـ. المزيد ينظر ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص184.

2- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد، القاهرة، 1960، ص157.

3- هجويري، علي بن عثمان جلابي: كشف المحجوب، إشراف: محمد عباس، طهران، 1987، ص42.

4- بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ط2، ج3، ذوي القربى، 2009، ص65.

الحكماء، وكانت الكلمتان العربيتان (صوفي) و(صافي)، مثل الكلمتين اليونانيتين (Sophos) والتي تعني حكيم، و(Sophes) والتي تعني صافي[1].

وان الكلمة اليونانية(Sophia) هي (الحكمة)* وتعد حكمة كونية مستغرقة في ذاتها، في سكينة الأبدية والسرمدية، وتدل على أنها تأملات عقلية ونظرية، كما يقصد بها تأملات قلبية باطنية يصل إليها السالك ليس عن طريق إمعان النظر بل عن طريق الرياضة الروحية [2].

كما اعتبر التصوف مرحلة من مراحل (العرفان)*، لأنه عندما يريد الإشارة إلى العرفان باعتباره رؤية فانه يطلق عليه اسم " العرفان " وأصحابه هم " العرفاء "، وعندما يريد الإشارة إليه باعتباره تجربة عمل فانه يطلق عليه اسم "

1- التفتازاني، أبو ألوفا الغنيمي: المصدر السابق، ص11.

* الحكمة الصوفية تشتمل ثلاث نطاقات: 1- الحكمة الإلهية - ثيوصوفيا . وهي الحقيقة السامية المطلقة.

2- الحكمة البدئية - صوفيا - هي حكمة الإنسان الروحي الذي يعرف ان العالم المادي انبثاق أو تجلي للعالم الروحي. 3- محبة الحكمة - فيلوصوفيا - هي المستوى العقلي الذي تراجعت إليه الحكمة – البدئية عن علاقتها الوثيقة مع الحكمة الإلهية، وهنا أصبح الإنسان محبا للحكمة ولم يعد حكيما. المزيد ينظر: يازجي، ندرة وهاني يحيى نصري: الصوفية رؤية للعالم، دار الفكر، دمشق، 2008، ص58.

2- يازجي، ندرة وهاني يحيى نصري: الصوفية رؤية للعالم، دار الفكر، دمشق، 2008، ص57-59.

* يعد العرفان مذهباً من " المذاهب الفكرية المتعالية والعميقة، فهو يسعى إلى معرفة الحق تبارك وتعالى ومعرفة حقائق الأمور، وأسرار العلوم، وطريقته ليست على وفق منهج الفلاسفة والحكماء، بل هي طريقة إتباع منهج الإشراق والكشف والشهود. فهو رؤية في الكون والوجود تستند في بنيتها المعرفية إلى المعرفة الوجدانية القلبية، ويمكن ملاحظة العرفان من جهتين: الأولى: كونه رؤية معرفية. والثانية: كونه تجربة سلوك عمل ". ينظر: رزق، الشيخ خليل: العرفان الشيعي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 2009، ص9.

التصوف " وأصحابه هم " المتصوفة " [1]. بمعنى آخر نستطيع القول بان العرفان " عبارة عن العلم بالحق سبحانه من حيث أسماؤه وصفاته ومظاهره، والعلم بأحوال المبدأ والمعاد وحقائق العالم وكيفية رجوعها إلى الحقيقة الواحدة التي هي الذات الاحدية للحق تعالى، ومعرفة طريق السلوك والمجاهدة لتحرير النفس من علائقها وقيود جزئيتها ولاتصالها بمبدئها واتصافها بنعت الإطلاق والكلية"[2].

وينقل بعض المفكرين المعاصرين في (اللغات الأجنبية) مصطلح العرفان بأنه يسمى "الغنوص"* (Gnose) ومعناها: (المعرفة) وقد استعملت بمعنى العلم والحكمة[3]. والغنوص حصيلة إضاءة باطنية أو إيحاء يكسبه المرء من خلال نوع من المشاهدة التي ليس بمستطاعه أن ينالها إلا بالمكاشفة الخفية، الغامضة [4].

ولذا فالتصوف يعتمد في جوهره على المجاهدة والمكاشفة، والرؤية الباطنية من خلال التجريد والذي يتم بتجريد الإنسان من عالمه المادي والغور في حقيقته الروحية، وصولا إلى الفناء في ملكوت الله [5].

1- رزق، الشيخ خليل: العرفان الشيعي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 2009، ص9.

2- يثربي، يحيى: العرفان النظري، مكتبة الإعلام الإسلامي، قم، 1995، ص27-28.

* الغنوص: نزعة فلسفية دينية صوفية معا، سميت بهذا الاسم لان شعارها هو إن بداية الكمال هو معرفة وغاية المعرفة الله، والغنوص، العرفان والمعرفة..المزيد ينظر: عفيفي، أبو العلا: التصوف والثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص161.

3- الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، ط 4، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992، ص253.

4- اندريه، تور: التصوف الإسلامي، ت: عدنان عباس علي، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003، ص150.

5- عفيفي، أبو العلا: التصوف والثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص47.

فالتجربة الصوفية هي تجربة مباشرة لفهم الحقيقة، كما يقول (برادلي) (إننا نفهم الحقيقة عن طريق تجربة فريدة هي التجربة المباشرة، وهي تجربة باطنية تجمع بين الحدس والفكر وتبتعد عن سلطة الواقع المادي الصرف، إنها لا تعبر فقط إلا عما هو حقيقي...)[1].

لذا تعد التجربة الصوفية، محور الحياة الصوفية، لأنها حالة الوجود الباطني، وضرباً من النشاط الروحي، ونموذج للنشاط الإنساني[2]، فهي المنزلة الروحية التي يتصل فيها العبد بربه، أو يتصل فيها المتناهي بـ (اللامتناهي)، ووصفت بأنها المنزلة الروحية التي يحصل للعبد فيها الإشراق ويفيض عليه العلم الذوقي[3] ؛ وذلك لان الصوفي يزعم انه يستطيع ان يرتقي من المعطيات التجريبية والرموز الحسية إلى الكشف عن الحقائق الخفية. كما انه يستطيع ان يدرك الحقائق الإلهية بحدس متعال، إما بطريقة الإلهام، أو بطريق الأولياء وإما بطريق الوحي، وهو طريق الأنبياء[4].

وبذلك نلحظ أن عملية الاتصال بين المتناهي (العبد) والمطلق (اللامتناهي) (الله سبحانه وتعالى) قد عبر عنها الفكر الصوفي بمصطلح (الفناء والبقاء)* ؛

1- الضوي، محمد توفيق: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، منشاة المعارف بالإسكندرية، ب.ت، ص39.

2- السلمي، أبو عبد الرحمن: طبقات الصوفية، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، 1953، ص69.

3- عفيفي، أبو العلا: التصوف والثورة الروحية في الإسلام، المصدر السابق، ص17.

4- الرجا، السيد حسين: التصوف في البداية والتطرف في النهاية، مؤسسة الفكر الإسلامي للنشر، بيروت، 2003، ص 27، 28، 29.

* الفناء عن الأفعال البشرية بالأفعال الإلهية، والفناء عن الملكات النفسانية بالأخلاق الإلهية. أما البقاء فهو بقاء الذوات بعد فناء الهيئات والصفات، وبقاء الذوات والصفات عند المريد بعد فناء الأفعال والتأثيرات. المزيد ينظر: القاشاني، كمال الدين عبد الرزاق: اصطلاحات الصوفية، صححه وعلّق عليه: مجيد هادي زاده، منشورات حكمت، طهران، 1423هـ، ص343-345.

فالفناء " سقوط الأوصاف المذمومة "، والبقاء " قيام الأوصاف المحمودة " [1]. كما احتوى الفكر الصوفي على مصطلحات هي مفاهيم تصورية تعكس مضمون التجربة الذوقية الوجدانية ؛ وهذه المصطلحات لها ثلاثة أبعاد:

1- بعد عملي يتمثل في الممارسة السلوكية الذوقية.

2- البعد الوجداني الذي يتعلق بطبيعة التجربة الصوفية.

3- البعد النظري أو الفكري أو المعرفي الذي يقترن بالمذهب. ففي كتاب (اصطلاحات الصوفية) للقاشاني، يشير إلى ثلاثة جوانب أساسية " أولها الجانب العملي وهو الطريق، وثانيها الجانب النفسي أو الشعوري أو الوجداني أو العاطفي وهو التجربة، وثالثها الجانب النظري أو الفكري أو التعبيري وهو المذهب "[2].

وبأخذ التصوف معاني ودلالات مختلفة لدى الكثير من العلماء والفلاسفة باعتباره يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدين وبالعقيدة الإلهية، على اعتبار أن الإنسان له صلة بقوة عظمى يخشاها ويرجوها. فهناك من يرى: إن الدين هو مجموع واجبات المخلوق نحو الخالق. ويقرر آخر: إن العنصر الأساسي في الدين هو الإيمان بالقدرة النهائية التي لا يمكن تصور نهايتها المكانية والزمانية. كما انه يعد: محاولة تصور ما لا يمكن تصوره، ومحاولة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، هو التطلع إلى اللانهائي، هو حب الله[3]. " وإن التصوف يعد من أبعاد العقيدة الإسلامية بل هو بعدها (الجواني) وكل محاولة تجعل من التصوف تياراً مستقلاً أو وظيفة

1- القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن شريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، 1989، ص148.

2- القاشاني، كمال الدين عبد الرزاق: اصطلاحات الصوفية، تحقيق: محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص5.

3- يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002، ص76.

منفصلة تحط حتما من قيمته، فليس في الإسلام وهو دين الوحدة والتكامل، الفصل بين التأمل والعمل، وبين الذات والوجود، وما التصوف إلا لون من ألوان الروحانية في الإسلام، وهو التوازن الأساسي بين الجهاد الأكبر والصراع الداخلي ضد الرغبات التي تبعد الإنسان عن ذاته، ذلك النضال ضد كل أشكال عبادة السلطة والضلالات التي تبعد المؤمن عن طريق الله " [(1)].

المحور الأول: التصوف عبر الديانات

ان التصوف لا تخلو منه أمة من الأمم، بوصفه حقيقة تمثل نزعة تنسّكية مصحوبة بنوع من العبادات والطقوس وفعل الزهد، المقترن بتقشّف وعزوف عن ملذات الحياة، فالهدف منه القدرة على تقوية الذات الإنسانية لتحمّل مصاعب الحياة الدنيوية الفانية، والبحث عن الحقيقة المطلقة واليقين الروحي، على اعتبار ان هناك حقيقة سامية تقف وراءالوهم الذي يتوسطه الإنسان والذي يتمثل بالحياة الدنيوية الزائلة. فالتصوف يأخذ مفاهيم مختلفة عبر الحضارات والديانات القديمة، من هذه الديانات:

الديانة الهندوسية (البرهمية)*

إن الديانة الهندوسية ديانة متطورة فهي تتشكل عبر مجموعة من التقاليد والأعراف والأوضاع التي تولدّت وانتشرت من خلال تنظيم (الآريين) لحياتهم جيلا

1- يوسف، خطار محمد: الموسوعة اليوسيفية في بيان أدلة الصوفية، ط2، مطبعة نضر دمشق، سوريا، 1999، ص72.

* الهندوسية أو البرهمية: أسلوب في الحياة أكثر مما هي مجموعة عقائد، وليست لها صيغ محددة المعالم، ولذا تشمل من العقائد ما يهبط إلى عبادة الأشجار والأحجار، وقد انتشرت خلال ثلاثمائة عام تقريبا من إقليم شمالي الهند إلى مساحات شاسعة تحتوي الآن مئات الملايين من البشر، وان هذه الديانة مشتقة من ديانة الآريين البيض الذين غزوا الهند حوالي سنة 1500 ق.م. المزيد ينظر: سعفان، كامل: موسوعة الأديان القديمة، معتقدات آسيوية، دار الندى، 1999، ص 174.

بعد جيل، بعد وفودهم إلى الهند واحتكاكهم بسكان الهند الأصليين، وتعتبر (الفيدا)* وهي (كتب الهندوس المقدسة) شاملة لكل ما يتعلق بالحضارة والدين والثقافة والسياسة وأمور الحياة الاجتماعية، ففيه مدارج الارتقاء للحياة العقلية من سذاجة البدو إلى شعور الفلاسفة، كما يضم أدعية تنتهي بالارتياب، والإلوهية ترتقي إلى وحدة الوجود(1). لذا فقد تطورت الهندوسية من الوثنية الهمجية والسحر إلى مذهب روحي يتمثل بمذهب وحدة الوجود، فتوصل الفلاسفة إلى مذهب التوحيد من كتاب (اوبنيشاد)* ودرس العلماء مختلف أنواع العلوم، وأسست

---

* الفيدا: تتمثل بكتب الهندوس المقدسة، والفيدات عبارة عن أربع كتب دينية هي (الريج فيدا – rig veda وتشمل على 1017 أنشودة دينية يتغنى بها الهندوس عن الإلهة، ياجور فيدا – yajur veda وتشمل العبادات النثرية التي يتلوها الرهبان عند تقديم القرابين، ساما فيدا sama vedaوتشمل الاغاني التي ينشدها المنشدون أثناء إقامة الصلوات وتلاوة الأدعية، آثار فيدا athar vedaوتشمل مقالات في السحر، وهذه الفيدات تشمل أربعة أجزاء هي (سمهتا – البراهمن – ارنيك – اوبنيشاد). ينظر: شلبي، احمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، ط11، ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2000، ص40.

1- شلبي، احمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، ط11،ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2000، ص39-40.

* الاوبنيشاد Upanisad: كلمة سنسكريتية، دخلت اللغة الانكليزية في العام 1805 وهي تتألف من مقطعين (اوبا Upa) بمعنى قريب من، و(نيشاد Nishad) بمعنى يجلس والمراد بها (يجلس قريب المعلم) ويقصد بها في الأدب السنسكريتي محاورات تاملية ميتافيزيقية، وهي تضم مئة وثماني محاورات بين معلمين وحكماء، صيغت بين 800-500 ق.م ، ويعد الكتاب الرابع من الكتب المقدسة الهندوسية، الذي يمثل الأفكار الروحية للهنود القدماء حين توصلوا إليها أثناء بحثهم عن الحقيقة المطلقة من خلال التأمل، ويعد الكتاب خلاصة الفكر الهندي في المجال الفلسفي والروحي. ينظر: كولر، جون: الفكر الشرقي القديم، ت: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة (199)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص31.

الدولة مؤسسات ديمقراطية، وصوَّر الشعراء والمسرحيون الحياة بألوانها الحية، وخلق الفنانون من الأحجار إبداعات جميلة تمثل أشكالا للآلهة [1].

تشكل نصوص (الفيدا) جوهر الطقوس الهندية، فعندما تغني وتنشد، تمكن الخلق من التفاعل والمشاركة في حكمة الواقع الإلهي، إذ تعد نوعاً من المعرفة الكلية المرتبطة بالعمل القادر على قهر التجزئة والاغتراب لأجل توحيد كل الكائنات، وملء الحياة بالروح المقدسة، فالحكمة الفيدية تتجلى في قلوب أشخاص امتدت تجربتهم إلى الجوهر الداخلي للوجود، بوصفها تتجاوز حدود الزمان والمكان[2]، بطبيعتها الموجهة إلى الآلهة* ؛ على اعتبار أنها رموز للقوى الأساسية للوجود ؛ وعلى الرغم من ذلك فان هذه الآلهة لا ينظر إليها على أنها خالقة للوجود، لان العقل ومادة الكون ينظر إليهما على أنهما ضمن الوجود ذاته[3].

إن أساس التعاليم الروحية لدى الهندوس يتمثل بفكرة ان العديد من الأشياء والأحداث ما هي إلا تمظهرات مختلفة للحقيقة النهائية نفسها، هذه الحقيقة تدعى (براهمان Brahman) وهو الذي يمنح الهندوسية صفتها الأحادية، فهو الحقيقة المطلقة كونه الروح والجوهر الباطني لكل الأشياء، إذ يعد لانهائياً، ولا يمكن إدراكه بالعقل، وان تمظهر (براهمان) في النفس البشرية يدعى (اتمان)، وهما الفرد والحقيقة المطلقة، فهما واحد، وهذا هو جوهر

1- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2007، ص136.

2- كولر، جون: الفكر الشرقي القديم، ت: كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص44.

* ان المقصود بالآلهة هنا، تتمثل بـ(الأرباب) ؛ بوصف ان الإله لدى الهندوسية يعد واحد هو (براهمان).

3- سعفان، كامل: موسوعة الأديان القديمة، معتقدات آسيوية، دار الندى، 1999، ص157.

(الاوبنيشاد)[1]. فالآلهة أو الأرباب وان تعددت فإنها تستمد حياتها من روح واحدة، تتمثل بروح (براهمان) أو الإله الأعظم، وقد قيل ان روح الإنسان هي نفس روحه وان اعتقد شخص خلاف ذلك، فهذا لان إدراكه أضيق من ان يرى اتحادهما فعليه ان يحطّم من نفسه حدود الذات[2].

إن مضمون فلسفة (الاوبنيشاد) يتشكّل من خلال وحدة العالم، بوصفه وحدة كلية في جميع مستويات وجوده، فيدخل هذا الوجود في علاقة تماهي واتحاد، وحلول كلي لمجموع الأجزاء في الكل، فالحياة تمثل حركة الوجود من خلال أجزائه نحو الكل الواحد[3]. فـ(الاوبنيشاد) تعد خلاصة التفكير الفلسفي الحدسي الهندوسي، وتمثل ذروة الأسرار الصوفية، وعقيدة اتحاد الذات الفردية (اتمان) بالذات الشاملة الكونية (براهمان)، فعقيدة وحدة الوجود كما يراها البراهمي قائمة على بداية ونهاية، مثل النقطة على محيط الدائرة، فهي البداية والنهاية في الوقت ذاته، فمن البراهما الانطلاق والعودة إليه بالاتحاد معه، كونه متصوفاً يرى في نفسه على هذه الأرض قطعة من اللافاني [4].

إن الفرد يمكنه بلوغ الكمال الروحي، لأنه مزود بقدر من الطاقة كما يرى الاوبنيشاد، وان هناك فطرة إلهية لدى كل فرد يصبح بموجبها غير المسموع مسموعاً وغير المعروف معروفاً، وبذلك ورد في كتاب الاوبنيشاد " ليتخل

1- كابرا، فريتجوف: التصوف الشرقي والفيزياء الحديثة، ت: عدنان حسن، دار الحوار، سوريا، 2006،ص88-89.

2- خضر، كريم نجم: مفهوم الروح في الديانات السماوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010، ص44.

3- حسن، محمد سليمان: تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص146.

4- زيعور، علي: الفلسفات الهندية قطاعات الهندوكية والإسلامية والإصلاحية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص137.

البراهماني عن التعلم، ويعود طفلا، فلا احد يبلغ الروح الكونية بالتعلم أو النبوغ، أو قراءة الكثير من الكتب، بل يمكن بلوغها في لحظات من الإشراق"[1].

لذا فإن الهندوسي يصل إلى مرحلة التصوف الذي يتمثل بالكشف والتجلي، حيث تصل الروح إلى الحقيقة المطلقة، من خلال تطهير النفس من الرذائل المادية، وتأمل الفرد بنشوة تصل به حد الفناء مع الذات الإلهية ؛ على اعتبار ان الصوفي يعتقد كما يعتقد الهندوسي ان هناك نظاماً من التطهير لابد له لكي ينكشف عنه الغطاء، ويرتقي ويتسامى وفق آلية الفيض، والإلهام والتطهير يكون بضرب من التأمل والتدبر والنظر، والتجرد الكامل من جميع الشهوات البدنية، والفناء في الله، والصوفي يحب الله لذاته، لا لرغبة في ثواب، ولا خوفاً من عقاب[2]. ومعرفة الحقائق اليقينية كما يرى الصوفية طريقها الكشف والذوق والإلهام الذي ينتهي إلى جلاء البصيرة وكشف الغطاء وارتفاعه "حتى تتضح للإنسان حقائق الأشياء اتضاحا يجري مجرى العيان والمشاهدة التي لا يشك فيها احد "[3].

فالنزعة إلى الزهد* والتقشف تتم من خلال نكران الذات، وكبح جماح شهواتها، وتحرير المرء نفسه مما يحب ويكره، والشعور بالاستقلال عن الجسد،

1- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن اديان العالم، المصدر السابق، ص151.

2- ديورانت، ول: قصة الحضارة، ت: محمد بدران، مجلد 4، ج2، الإدارة الثقافية، بيروت، ب.ت، ص216.

3- فتاح، عرفان عبد الحميد: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، 1993، ص159.

* الزهد: هو ترك الشواغل وقطع العلاقات، ورفع العوائق، وهو أيضا إسقاط الرغبة عن الشيء بالكلية. وفي الأخلاق: التجرد عن الميل إلى الفاني ليتعود بالإيثار ويتحرز عن وصمة الشح ورق الكون، ليكون من الأحرار. ينظر: القاشاني، الشيخ عبد الرزاق: اصطلاحات

فالإنسان الزاهد خلاف الإنسان العادي، لا تحكمه الرغبات، إنما هو المسيطر عليها.

فضلا عن ذلك فإن شعراء (الفيدا) يكتبون النصوص بوحي من الإلهام الروحي، ويكتسبون رؤاهم بفعل التأمل الذهني الداخلي، وهذا التأمل يصنع مبدأ (الواحد الحق)، على اعتبار ان الآلهة هي مظاهر للمطلق، وان الخلق ينسب إلى هذا الواحد الذي يشرف على الكون، والذي لا يمكن معرفته الا من خلال بصيرة نافذة لا يتمتع بها سوى القديسين[1]، أما الهندوسي العادي فان الطريق الذي يتبعه للوصول إلى الإلهي، هي عبادته في هيئة اله شخصي أو إلهة شخصية، فخلقت المخيلة الهندية آلاف الالهة والتي تتشكل بتمظهرات عدة، إلا ان أكثر الآلهة عبادة هي الآلهة الثلاث (شيفا shiva وفيشنو Vishnu وشاكتي shaktiالأم الإلهية)*، لذا فإن الآلهة يسكنون الميثولوجيا الهندوسية بمظاهرهم وتقمصاتهم المختلفة، وان الهندوسي يدرك ان هذه الالهة متماثلة في الجوهر، فهي تمظهرات

= الصوفية، تحقيق: عاصم إبراهيم ألكيالي، دار الكتب العالمية، بيروت، 2005، ص103-104.

1- بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة (173)، الكويت، 1993، ص122-123.

* يعد شيفا shiva اقدم الالهة الهندوسية، ويتخذ أشكالا متعددة، منها يدعى (ماهسفارا mahesvar) أو الرب العظيم، عندما يمثل كمال البراهمان، ويدعى (ناتاراجا nataraja) او ملك الراقصين، على اعتبار ان شيفا يمثل الراقص الكوني، وهو اله الخلق والفناء الذي يدوم من خلال رقصة الإيقاع اللامتناهي للكون، أما الفيشنو Vishnu يأخذ دور الحافظ للكون، وشاكتي shakti الأم الإلهية، فهي الإلهة النمطية البدئية وهي الطاقة المؤنثة للكون. ينظر: كابرا، فريتجوف: التصوف الشرقي والفيزياء الحديثة، ت: عدنان حسن، دار الحوار، سوريا، 2006، ص91.

للحقيقة الإلهية نفسها، والتي تعكس مظاهر مختلفة للبراهمان اللانهائي والمطلق والكلي الوجود[1].

لذا فإن الديانة الهندوسية تتجلى فيها أربع عقائد هي: (الكرما وتناسخ الأرواح والانطلاق ووحدة الوجود)، فالكرما تتحقق من خلال عمل الإنسان طبقا لناموس العدل، لان نظام الكون الهي قائم على العدل المحض، وان العدل الكوني قضى بجزاء الأعمال[2]، على اعتبار إن الإنسان ذو إرادة، وبإمكانه التحرر من قيود العالم المادي، والتجارب الماضية، والقيام بإعمال ايثارية تقربه من عالم الآلهة، فالحرية هي جوهر الروح، وكل ما هو روحي في الإنسان هو أساس أعماله وأفعاله، فقانون الكرما تعبير عن طبيعة المطلق، وهناك جانبان في هذا القانون: (الجانب الكوني)، حيث كل فعل يترك آثارا طبيعية في العالم، وفي نفس الوقت يترك انطباعا أو يولد ميلا في ذهن الإنسان، وهو الذي يدفعه إلى تكرار العمل الذي سبق ان فعله وهنا يتمثل (الجانب النفسي)[3]. أما تناسخ الأرواح*، فهو الذي يتجلى من خلال رجوع الروح بعد خروجها من جسم إلى العالم الأرضي في جسم آخر، لذا فالروح في عالمها الجديد لا تذكر شيئا عن عالمها السابق، وهنا تشكل حركة دورانية، فكل دورة منقطعة تماما بالنسبة للروح عن سواها من الدورات، وهذا يحيل إلى العقيدة الثالثة التي تؤكد على الاتحاد

1- كابرا، فريتجوف: التصوف الشرقي والفيزياء الحديثة، المصدر السابق، ص91-92.

2- شلبي، احمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، المصدر السابق، ص59-60.

3- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص157.

* ان تناسخ الأرواح يعني انتقال الروح من جسد إلى آخر، وقد يكون جسدا لإنسان أو لحيوان أو انتقالاً إلى جماد أو نبات، وان الجسد الذي تحل فيه الروح ثانية رهن بسلوكها في حياتها الأولى. ينظر: عاصي، حجر: موسوعة ميزان المعرفة، القسم الأول، دار الفكر العربي، بيروت، 1995، ص59.

مع الإله (براهمان)، فهدف الحياة يتمثل بالانطلاق من دورات الوجود المتوالية والاندماج في الكائن الأسمى، وهنا يتحقق الاعتقاد بوحدة الوجود[1].

وبذلك أن الديانة الهندوسية تقترب من التصوف من خلال مفاهيم الزهد والتقشف والكشف والتأمل و الاتحاد، وان الأساس في هذه الديانة يتمثل بالوصول إلى الحقيقة المطلقة، لذا فهي تجربة فردية تنصب على ترك كل ما هو مادي، وباطنية تقوم على وضع الذات في الموضوع والذوبان فيه، إنها ذاتانية تؤكد على قيم القلب والوجدان، لبلوغ الكمال، هذا الكمال يتحقق من خلال العمل والمعرفة والعاطفة، والسعي نحو السمو الروحي بضبط النفس وتحقيق الصفاء الذهني المرتبط بالتأمل والمعرفة، إنها تجربة شخصية تقترب من التجربة الصوفية التي تسعى نحو الانعتاق الروحي والذهني والتغلب على الدنيوي، فهي ديمومة متجددة ومنسوجة في صراع بين المحدود واللامحدود، بين المتناهي واللامتناهي.

الديانة البوذية

تعتبر الديانة البوذية أقدم الديانات الهندية بعد (الهندوسية) أو (البرهمية)، حيث ظهرت في القرن السادس ق.م، متخذة من (بوذا)* رمزاً لمعتقدها الديني ؛ حيث استوعب (بوذا) التراث الفلسفي وظروف مجتمعه فكانت البوذية حاملة

1- شلبي، احمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، المصدر السابق، ص61-65.

* بوذا: (560-480) اسمه الحقيقي (سدهارتا) او (سيزاراسا) وبوذا تعني (العالم)، ويلقب (ساكياموني) ومعناه (المعتكف)، وقد نشا بوذا في بلدة على حدود النيبال، تزوج في التاسعة عشرة من عمره، ولما بلغ السادسة والعشرين هجر زوجته منصرفا الى الزهد والتقشف والخشونة في المعيشة والتأمل في الكون ورياضة النفس...وقد تبنى نظرة دينية حيث تبعه أناس كثيرون، ليكون ديانة، سميت لاحقا بالبوذية Buddhist.. المزيد ينظر: مظهر، سليمان: قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة، ط2، بيروت، 1983، ص87.

لفكره فلسفياً وسلوكياً وأخلاقياً، فأوجدت تواصلا ما بين الفلسفة الكونية والفلسفة الأخلاقية، فقد اتجه إلى العلوم الماورائية بعد ما وجد في الفكر الهندي أن القوة والمعرفة لا يحصل عليها عن طريق العقل والتأمل فقط، بل وجد إن الرياضة الروحية والزهد هما وسيلة للوصول إلى المعرفة المتعالية[1]. وهذا ما دعا بوذا إلى التحلي بالأخلاق الفاضلة، وهجر حياة الترف، والابتعاد عن كل الرغبات الدنيوية الدنيئة، وقد قيل انه أشرق عليه نور الحق عندما كان جالساً تحت شجرة في إحدى الغابات التي لجأ إليها، هادئاً وساكناً عازماً للوصول إلى الحكمة الأبدية، فهو يقول: " سوف لن ابرح مكاني حتى أصل إلى الحكمة المطلقة "[2] ؛ واخذ النور ينبئه إن شقاء الحياة وعناءها ينبعث من رغبات النفس، وان الإنسان قادر على أن يكون سيد رغباته لا عبداً لها، وان لديه القدرة على التخلص منها، من خلال الأبعاد الروحية الداخلية ومحبة الآخرين[3].

وفي ضوء ذلك يقول بوذا: " طوبى للذي يتغلب على ذاته، وطوبى لمن ينتظر السلام، وطوبى للذي وجد الحقيقة نبيلة جميلة لأنها تنقذك من الشرور... وما من مخلص في العالم يعدلها، أو يساويها، لتثق بالحقيقة، وان كنت غير قادر على إدراكها، فتظن حلاوتها مرارة، وتهرب منها، ثق بالحقيقة، لأنها أجمل مما هي... إن إدراكها لا يكون إلا بالإيمان فامن بها، واحيي فيها، الذات حمى خداعة، تتراءى حلماً جميلاً ثم يضمحل، أما الحقيقة فتجلب الصحة، والطمأنينة، الحقيقة بلسم، الحقيقة سرمدية، ولا خلود إلا فيها لأنها هي وحدها

1- الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985، ص137-138.

2- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص187.

3- يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، المصدر السابق، ص110.

تبقى ابدآ " [1] ؛ وفي حوار مع احد معلميه أيقن بوذا ، بان الرياضة الروحية والزهد قد توصل إلى وضع ليس هو الإدراك الحسي ولا هو عدم الإدراك الحسي، وهذه الحالة تعين المتصوفة فيما يسمو إليه إلا إنها لا تعالج البؤس الإنساني[2] ؛ على اعتبار أن (بوذا) وجد الحقيقة من خلال إدراكه على أن الحياة الدنيوية معرض أحزان، وكوارث وشقاء، وآلام وتعاسة، وان هذا الوجود خادع لا يستحق أن يعاش فيه، فظواهر العالم المادي هي محض خيال ووهم[3].

فالحقيقة كما يراها (بوذا) هي الألم (الولادة والمرض والموت)، وان لهذا الألم سبب وعلة ممثلة بالشهوات والرغبات، لأنها تنمي الرغبة في اللذة، والرغبة في إشباع الحواس والرغبة في الخلود، وهذه كلها قابلة للزوال، وان الوسيلة لزوال هذا الألم وإبطاله موجودة[4]، هي أن على المرء يجب أن يسلك "الممر الوسط" بين اللذة والزهد الخالص في الدنيا، من خلال إتباع ثمانية أطراف هي ((الإيمان الحق، العزيمة الصادقة، الكلمة الصادقة، العمل الصالح، الحياة الصالحة، السعي الذاتي الصادق، الفكر الصادق، وأخيراً الاستغراق الذاتي القويم)) إن هذا الطريق هو الذي يفتح العينين، والعقل، ويقود إلى السكينة، والمعرفة والصحوة، والنيرفانا* [1]. وبهذا يصف تعاليمه بأنها " قارب يقود إلى

1- مظهر، سليمان: قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة، ط2، بيروت، 1983، ص87-88.

2- شبل، فؤاد محمد: البوذية، دار المعارف، مصر، 1973، ص25.

3- يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، المصدر السابق، ص46.

4- شلبي، احمد: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، ط11، ج4، المصدر السابق، ص157.

* النيرفانا: هي الخير الأسمى في البوذية، تلفظ الكلمة بحسب لغة البالي نبانا (في السنسكريتية نرفان) وهي تتألف من (ن وفان)، (ن) هي أداة نفي، أما (فان) تعني يحوك او يتوق، التوق هو الحبل الذي يربط حياة بأخرى.. طالما كان المرء مقيدا بالتوق انه يكرس قوى (كرمية) (ردود ونتائج الأفعال السابقة) جديدة عليها اذ تتعدى بشكل أو بآخر في الدورة الأبدية للولادة والموت عندما تستأصل كل أشكال ألتوق تتوقف القوى

الساحل البعيد، ولاتصف هذا الساحل أو ماذا سنفعل إذا ما وصلنا هناك، خشب هذا القارب هو التبصر في حقيقة الوجود، والطريق إلى التحرر والنيرفانا هي الساحل البعيد والهدف المنشود "[2]؛ فهو بذلك يسعى بطريق صوفي من خلال تركه لذائذ الحياة وشهواتها وتوجهه إلى البساطة، بعد أن كان يعيش الترف والسلطة، فتحقق له ذلك من خلال الزهد، ومجاهدة النفس وتطويعها بعدم الميل، فهو يسمى (الانعتاق الجميل) لان هذا الانعتاق يجعله شيئاً فشيئاً ينغمس في (النيرفانا). لذا تعد (النيرفانا) مرحلة مهمة في سعي البوذي للوصول إلى الكمال، فهو يقول أي (بوذا): " إن مهمة الإنسان بلوغ حياة الكمال لتتخلص روحه من الأرض وتقدر على اجتياز عتبة النيرفانا "[3]. كما انه يرى الموت مقدمة للحياة، حيث يقول: " الأحياء يتبدلون، والحقيقة باقية خالدة بقاء الأبد، الأفكار تضمحل، وأما المعرفة فتبقى"[4].

فالديانة البوذية طريق للوصول إلى اللامتناهي والمطلق من خلال ترويض النفس، لذا فمنهجها يدعو إلى: " فهمها وتذوقها فهي أكثر من محاولة تعليلها وتحليلها إذ إنها شيء يمس ذات الإنسان الداخلية بل ما هو أسمى أو أكثر الأمور داخلية في الإنسان"[5]. فقد حارب كل المعتقدات والخرافات الزائفة، واخذ يؤسس ديناً يخضع للعقل الخالص، كما استنتج بوذا ان الفكر الماورائي يعد

=

الكرمية عن العمل ويبلغ المرء (النيرفانا) متخلصا من هذه الدورة.. المزيد ينظر: حلو، جورج وآخرون: الحكمة البوذية، نوفل للطباعة، بيروت، 1917، ص27-30.

1- ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، ت: حسان ميخائيل اسحق، ط3، منشورات دار علاء الدين، سوريا، 2007، ص160.

2- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص196.

3- مظهر، سليمان: قصة الديانات، المصدر السابق، ص207.

4- خضر، كريم نجم: مفهوم الروح في الديانات السماوية، المصدر السابق، ص49.

5- زيعور، علي: الفلسفات الهندية قطاعات الهندوكية والإسلامية والإصلاحية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، ص181.

محاولة للبحث عن الحقيقة.. لذا فقد أدرك ان المهمة الأساسية هي تدمير الاعتقاد بالآلهة، وان خدمة الإنسان تكون في مقام أعلى قبل خدمة الإله[1].

إن الديانة البوذية تعد أي شكل من أشكال الوجود المادي، إنما يمثل معاناة ويجب الخلاص من هذه المعاناة، وذلك عن طريق تدمير هذا الوجود الزمكاني، والاستغراق في السكينة وبمأمن عن الأحزان والآلام، والغرق في نعيم (النيرفانا) ؛ للوصول إلى الحقيقة الكامنة خلف ذلك الوجود. فبوذا رفض كل المسائل النظرية مؤكدا على الجانب العملي، لان الأهم في تعاليم بوذا هو الأخلاق العملية، وفي ذلك يقول: " الانصراف عن الآثام كلها، وعمل الخير، أي خير، وتنقية القلب، ذلكم هو قانون بوذا "[2]. ويقول أيضاً عن الحقيقة: "إن الحقيقة هي أعظم ما تكون عندما تكون هي نفسها، وليس بمقدور احد أن يغيرها، أو يحسنها، كن مؤمنا بالحقيقة وعشها "[3].

فضلا عن ذلك ان بوذا علَّم البشر كيف يحررون أنفسهم، فهم لم يلتزموا بمواعظه عن الحقيقة لكونها صادرة منه فحسب، بل لأنهم بسبب مواعظه هذه ومن خلال تفكيرهم الذاتيتوصلوا إلى المعرفة والحكمة، فحسب رأيه " إذا ما رأى الإنسان الأشياء كما هي حقا، فانه سيكف عن ملاحقة ظلالها، ويتمسك بالحقيقة العظمى للخير، ويتحدد الفهم بنطاق التجربة التي يمكن اكتشاف قانونها "[4]. أما في الفن، فتعد الطبيعة هي الأقرب إلى الجوهر الكوني بالنسبة إلى البشرية، والفنان لا يجهد نفسه في تقليدها بدقة تامة، ذلك لان مظهرها خادع، فيعمل على تجريدها لتمثيل ما وراء المظاهر، لتجسيد الروح الكامنة ورائها[5].

1- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص192-194.
2- ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، المصدر السابق، ص178.
3- المصدر السابق نفسه، ص192.
4- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق،ص195.
5- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ب ت، ص82.

لذا أن الغاية التي يسعى إليها البوذي للخلاص من العالم المادي هي المعرفة الروحية*، والحب الروحي، ووصوله إلى أعلى درجات الصفاء الروحاني، وهذا يحصل من خلال تصفية القلب والنفس من الرذائل المادية، وهو الطريق الذي اعتمده للوصول إلى الحقيقة، وهذا ما اتسم به الفكر الصوفي لمعرفة الحقيقة الإلهية عن طريق التقشف والزهد، إنها حالة من السعادة يبلغها الإنسان باقتلاعها شهوات نفسه اقتلاعاً تاماً، هي تماهي الفرد بالله تعالى، وهي تحريره من عودته إلى الحياة الدنيوية.

الديانة الزرداشتية*

إن الفكر الشرقي منذ نشأته يبحث عن جوهر الأشياء من خلال اتصال الذات الإنسانية بالمطلق، فهو يبحث عن ماهية هذه الأشياء التي تعتبر حقيقة لحقيقة أعلى هي المطلق، على اعتبار أن عملية البحث والاتصال لا يستطيع العقل

---

* المعرفة الروحية: تعد أعلى درجة في المعرفة تحصل للذين يتميزون بنفاذ بصيرتهم فتشملهم العناية الإلهية، فيرتفعون بسبب هذه المعرفة إلى العالم الأعلى، وطريقها الوجدان والحدس المباشر في إدراكه للحقيقة المطلقة، والوصول إلى هذه الحقيقة يتطلب إتباع سلوك أخلاقي يعين المرء على الوصول إلى المطلق فتنكشف له الحقيقة في لحظة حدس خارجاً عن الزمن، وكأنه ضوء خاطف في لمح البصر يملأ قلب المحب بالحقيقة المطلقة. ينظر: بدران، الشيخ حسن يحيى: البنية الفلسفية للمعرفة عند ملا صدرا، تقديم: طراد حمادة، دار الولاء للطباعة والنشر، بيروت، 2008، ص135.

* الزرداشتية: ديانة فارسية قديمة تنسب الى (زرادشت) الذي عاش في منتصف القرن السابع قبل الميلاد والذي عاش (660 ـ 583 ق.م) تقريباً، وقد تناول النقاد شخصيته فذهب البعض إلى إنه شخصية خرافية وإن وجودها موضع شك كبير ولكن المستشرق جاكسون اثبت بالأدلة العلمية وجود هذه الشخصية، وقد عاش زرادشت بـ(أذربيجان) وانتشر الدين الذي بشر به من بلح إلى فارس وذلك على اثر إيمان الملك الفارسي (كستاسب) به. للمزيد ينظر: أبو ريان، محمد علي: تأريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1983، ص76 .

القيام بها، بل تجري داخل الشعور، والنفس، والقلب، والوجدان من خلال الحدس، وهذا هو الطريق الصوفي الذي يتميز بأنه طريق عملي للوصول إلى إثبات الوجود الإلهي وحقيقته، فإن البحث عن هذا الوجود هو من الأمور الرئيسة التي نادى بها (زرادشت)، فقد غاص في أغوار المعرفة اللاهوتية والذات الإنسانية.

وبذلك فقد ظهر في بلاد فارس الفكر الصوفي منذ زمن بعيد حيث سادت عندهم فكرة صدور كل شيء عن الله ورجوعه إليه وأن الموجود بحق هو الله. لذا فإن المبدأ الأساس لزرادشت هو الفكر الثيولوجي اللاهوتي (ألعقيدي)، ومصادرة الفكر الميثيولوجي، فهو محاولة للتحرر من السلطة الميثيولوجية التي تسيطر على الطروحات والأفكار والحضارة، والتوجه نحو المعرفة المجردة من خلال استخدام الرموز كأداة لها، بعد أن كان الفكر الشرقي منظومة شاملة مؤسسة على أسس مثيولوجية وثيولوجية عقيدية وإنسانية لزمن طويل، ومن هذه المنطلقات حمل الفكر الزرادشتي فكرة التوحيد الذي يدعو إلى الإيمان من خلال الشعور بوجود خالق واحد للخلق[1].

لذا فان هناك قانوناً الهياً يدير شؤون المجتمع، وهذا القانون هو جوهر ما يوحى إلى زرادشت، وهذا الوحي تمثل في سبع رؤى كان أولاها في الثلاثين من عمره عندما جيء به أمام عرش (اهورامزدا)*، حيث يروى (أن زرادشت مضى إلى نهر ليأتي بالماء لإعداد الشراب المقدس، وبينما هو في طريق العودة ظهر أمامه

1- حسن، محمد سليمان: تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص11- 12.

* اهورامزدا: وجد هذا الاسم في منقوشات الاخمينيين، واصل هذه الكلمة (هرمز) هو تركيب من لفظين (اهورا) و(مزدا)، لفظ اهورا= اسورا وتعني (الكبير) كان اسما لآلهة من آلهة آريي الهند وإيران، أما لفظ مازدا فتعني (الحكيم والعاقل). المزيد ينظر: إسماعيل، نوري: الديانة الزرداشتية، ط6، منشورات دار علاء الدين، سوريا، 2006، ص35.

خاطر الخير في ضياء مبهر، وقاده إلى حضرة الإله، وقد عجز زرادشت من رؤية ظل الإله، مما دعاه إلى التبشير بحكمة الإله " رب الحكمة، الرب الحكيم "، وقد كان إلها متعاليا عارفا بكل شيء وخالقا الوجود كله، فهو اله السماء والأرض)[1]. لذا أطلق فيما بعد على الديانة الزرادشتية اسم الديانة (المازدية) نسبة إلى (اهورامزدا)، أي الرب الحكيم، فهو الإله المطلق في الثيولوجيا الزرادشتية، تفيض عنه كل الموجودات، وقد أبدع الكون بالفكر، وهو عبارة عن مجموعة السموات والأفلاك، جسده هو النور والجلالة الملكية، ويكتسي بقبعة السماء الزرقاء، والشمس والقمر عيناه، انه عالم الغيب موجود في كل مكان[2]. وبذلك يعتبر (اهورامزدا) هو الإله الذي تتجلى فيه الحقائق، وهو الخير والصلاح الدائم، فهو الذات والروح والقدرة الربانية التي تفيض منه كل الموجودات.

إن الزرداشتية صادرة عن ثنائية (النور والظلمة)، وهذا المبدأ يرجع إلى كائن أعلى واحد منه انبثق الوجود، لذا فهذه الديانة مبنية على وحدة الوجود ؛ على اعتبار أن كلمة (زرادشت) تتألف من كلمتين (زرت و اوشتره) وهي تعني (الذهب و الجمال)، وقد اخذ بعض المستشرقين على أنها تعني (صاحب الجمال الذهبية)، وبعضهم اعتبرها بمعنى (النور والضياء)، فزرداشت يعني (النور والضياء الذهبي أو الشخص ذو الهالة الربانية)[3]. وان النور والظلمة ضدان، وهما مبدأ موجودات العالم، فحصلت التراكيب من امتزاجهما، فحدثت ثنائية (الخير والشر)*، وحدثت الصور من التراكيب المختلفة، ولو لم يمتزجا لما كان وجود

1- ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، المصدر السابق، ص74.

2- إسماعيل، نوري: الديانة الزرداشتية، ط6، منشورات دار علاء الدين، سوريا، 2006، ص35.

3- إسماعيل، نوري: الديانة الزرداشتية، ط6، المصدر السابق، ص8.

* الخير والشر هما أرباب، (اهورامزدا) يعد رب الخير، ويعد (اهريمان) رب الشر.

العالم، وهذا ما يدعو إلى الخلاص، حيث يتغلب النور الظلمة ويتغلب الخير الشر، ثم يتخلص الخير إلى عالمه، ويتخلص الشر إلى عالمه[1].

بهذا أنكر زرادشت الوثنية وجعل الخير المحض من صفات الإله ونزل بإله الشر ما دون منزلة المساواة بينه وبين الإله الأعلى وبشر بالثواب وانذر بالعقاب وقال بان خلق الروح سابق على خلق الجسد وحاول جهده أن يقصر الربانية على إله موصوف بأرفع ما يفهمه أبناء زمانه من صفات التربة[2]. ويرى زرادشت إن (اهورامزدا) و(اهريمان) في نزاع وصراع دائمين، والإنسان موضع نزاع بينهما فإن هو اعتنق الدين حقاً وعمل صالحاً وطهر بدنه ونفسه فقد أخزى روح الشر ونصر روح الخير واستحق الثواب من (مزدا)، فالفوز النهائي في الصراعين يكون لإله الخير[3].

لذا فان زرادشت ومن خلال توصيفه لقوى (الخير والشر أو النور والظلمة) فان هذا العالم قائم دائما على صراع بين هذه القوى، وان إرادة الإنسان ومعرفته الذاتية، وقدرته على تزكية وتطهير النفس، من الحياة الدنيوية، تقوده إلى الخلاص من الشر، الذي يتمثل بكل ما هو رذيل، ومن ثَمَّ وصوله إلى الخير والحق، ومعرفة الحقيقة الإلهية، فالخلاص ينبعث من داخل النفس الإنسانية وبواطنها، ويمكن إدراكه (بالأفكار الصالحة، والألفاظ الصالحة، والأفعال الصالحة)، وبذلك يقول زرادشت " الكلمة المقدسة تبعد عنك الشر، والقداسة

1- يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، المصدر السابق، ص97-98.

2- العقاد، عباس محمود: الله (كتاب في نشأة العقيدة الإلهية)، ط7، دار المعارف، مصر، 1976، ص89.

3- الدباغ، تقي: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص189.

أفضل أوجه الخير"[1]. فطريق الحق وطريق الصدق لدى الإنسان الزرداشتي، هو التحلي بالصفات الإلهية من خلال سعيه للعلم والمعرفة، وبذلك يصل إلى السعادة والكمال، والاقتراب نحو العالم الأزلي والأبدي، هو العالم المثالي اللامنتهي، والاتحاد مع الإله يتم من خلال "قانون العدالة" حيث أعلن زرادشت أن رمز العدالة هو ما يسميه الأتقياء (اللهب المقدس)[2]، أو (النار) والتي تعتبر رمزا لروح الإله، وهي أول علامة لمعرفة الحقيقة الإلهية من خلال التنور بنور العدالة ؛ على اعتبار أن هذا النور يحظى بتعزيز نور الحق، وهذا ما يجعل السالك يرتقي ويسمو حتى يبلغ الفناء في الحق[3]، يقول زرادشت: " يا اهورامزدا بواسطة النية الصالحة وبواسطة الاستقامة المثلى وبواسطة الأعمال والأقوال الصالحة، نستطيع في النهاية التقرب منك " وفي دعائه يقول: " اعمل كي تكون من زمرة الأشخاص الذين يساهمون في سبيل رقي وكمال هذا العالم"[4].

كما تجتمع القوانين الزرادشتية في الكتاب المقدس (زندافستا Zend Avesta (أو (الابستاق)* ومعناه (تفسير الحكمة)، وقد تناول زرادشت آراءه في

1- كاير، جوزيف: حكمة الأديان الحية، ت: حسين الكيلاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ب.ت، ص268.

2- محمود، حربي عباس: الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي إلى الفلسفة اليونانية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص36.

3- هنري، توماس: أعلام الفلسفة كيف نفهمهم، ت: هنري أمين، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1964، ص20.

4 - إسماعيل، نوري: الديانة الزرداشتية، المصدر السابق، ص91-92.

* الابستاق: يعد الكتاب المقدس الذي تستند إليه الديانة الزرداشتية بمعتقداتها وعباداتها وطقوسها، كما يؤمن به الزرداشتيون ويستخدمونه إطاراً مرجعياً دينياً فيما بينهم. يلفظ باللغة الإيرانية بأشكال مختلفة فهو (اوستا، ابستا، افستا وهو الأشهر، وفي السريانية ابستاكا، والعربية الابستاق. وهناك خلاف حول دلالة الكلمة، يعتقد بعضهم إنها تعني (المتن والأصل)، بوصفها مشتقة من كلمة (Upasta) بمعنى الأساس والبنيان أو الأصل،

الدين والفلسفة، وبحث في طبيعة اللّه وواجب الإنسان والغرض من الحياة، كما جمع ثنائية الخير والشر والصراع بينهما، والإنسان الذي يعد مسرح لهذا الصراع، على الرغم من أن زرادشت قد أعلى من شان رب الخير(اهورامزدا)، على رب الشر(اهريمان) من ناحية الأخلاق والأبدية ؛ فقد وصف (اهورامزدا) بأنه رب الخليقة والحياة والمادة والروح، وهو المحرك الذي لا شكل له ولا حدود ولا نهاية له في القانون الأبدي، وله سبع صفات هي (النور والعقل الطيب والحق والسلطان والتقوى والخير والخلود)[1].

فضلا عن ذلك انه لما كانت السموات والأرض مبنية على النظام والنسق والمبدأ والقاعدة، فهذا دليل على الوجود اللامتناهي والمطلق، وهو اللّه، والقادر على كل شيء، فالزرداشتية تؤمن بذلك، لأن اللّه هو الموجود الأعظم والأفضل والأسمى من حيث الفضيلة والاستقامة والخير. كما يعتقد الزرداشتيون بالحياة الأخروية، وبذلك يقول(زرادشت): " لا تنتهي حياة الإنسان بموته في هذا العالم المادي، بل له حياة أخرى بعد هذه الحياة الدنيا، فالذين عملوا الصالحات في حياتهم الدنيا يدخلون عالم السعادة، والذين دنسوا نفوسهم بالشرور يدخلون عالم الشقاء "[2].

لذلك فان تعاليم (زرادشت) تبحث عن اللانهائي والأبدي، وتؤكد على ترويض النفس والتوجه نحو الخير، وبلوغ الكمال، كما انه لا ينظر إلى الموت بل يبصر إلى ما بعد الموت، أي المكان الذي سوف يقيم فيه، فالروح الخيرة موطنها

= ويعتقد آخرون أنها بمعنى المعرفة (الحكمة)، حيث يمكن ان تكون مشتقة من الكلمة الآرية (فيد) وتعني يعرف، ذلك لإقامة نوع من المقارنة بينه وبين الكتاب الديني الهندي (فيدا). ينظر: إسماعيل، نوري: الديانة الزرداشتية، المصدر السابق، ص23.

1 - محمود، حربي عباس: الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي إلى الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص34-35.

2 - سعفان، كامل: موسوعة الأديان القديمة، معتقدات آسيوية، المصدر السابق، ص107.

الفناء، أما النفوس الشريرة فمكانها الجحيم، وهنا ترتقي الروح وتسمو وتتحرر من الجسد، إلى مكان لا يحده حد، وهذا ما يتمثل لدى المتصوفة، حيث يخرج الإنسان من العالم المحدود بزمكانيته إلى الفناء التام البعيد عن حدود الزمان والمكان، فيشعر بنشوة صوفية، ذلك هو البقاء الذي ينشده الصوفي بعد فناء وجوده المادي، واتحاده بالذات الإلهية المقدسة، لأنه يهيم في جمالها، ويتعشق كمالها.

الديانة اليهودية

مما لاشك فيه أن كل حياة دنيوية دينية هي في جزئها الأكبر تنظيم لعلاقات الإنسان مع مجتمعه كما هي بالمثل مع القوى العليا المطلقة، لان كل علاقة بين الإنسان والقوى الإلهية تمر عبر بنى اجتماعية، فهذه العلاقة قائمة على السلوك الإنساني من خلال العادات والتقاليد، وبالتالي الوصول إلى ما هو خالص من ذلك السلوك لإقامة علاقةثابتة مترابطة بين الإنسان والذات الإلهية ؛ على اعتبار أن الإنسان غير قادر على إدراك ما هو الهي ومطلق ومقدس، إلا في علاقة ثابتة من خلال نشاطه في هذا الكون باعتباره هو الفاعل.

إن الديانة اليهودية تعتبر نظاماً في السلوك أكثر من كونها عقيدة، إذ تعني ثقافة اليهود بمعنى عاداتهم وأعرافهم وفلسفتهم في الحياة كما وردت في التوراة وهي بحاجة دائمة إلى التفسير، لذلك مارسوا التأويل وتفرع التأويل إلى (تأويل باطني وتأويل عقلي)، ويسمى الباطني (القبالة)* بمعنى قبول التأويل

---

* القبالة: وهي اكبر غنوص سري متحرك في أرجاء العالم وقتئذ، وإرادة أن تسيطر على كل المجتمع وتزحف لكل عقيدة مدعية ان بيدها الخلاص، وهي في جوهرها تواقة نحو معرفة العالم واصله وحكومته وغايته، وهذه المعرفة لا تتحقق عن طريق العقل، بل بالتأمل والإشراق، وللوصول إلى هذه المعرفة لابد من سلوك قاسي وتركيز داخلي وانعكاس باطني...المزيد ينظر: النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ط7، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص187-189.

ويؤدي إلى الغنوصية والصوفية وهنا تكون نهاية التأويل للتوراة القائم على معنيين ظاهر والآخر باطن يختص به العارفون بالله تعالى[1].

لقد كان اليهود في حقبة من تاريخهم يعتقدون بالتعددية والنفعية، فلم يؤمنوا بعبادة الله الواحد الذي دعا إليه الأنبياء، حتى أرسل الله عز وجل رسوله موسى (عليه السلام)، حيث أكد على الوحدانية الخالصة[2].

فاليهود امة موسى(عليه السلام)، وكتابهم التوراة، وهو أول كتاب نزل من السماء، ذلك لان ما نزل من قبله هي الصحف، صحف إبراهيم، وتستمد اليهودية شرائعها وعقائدها الأساسية من التوراة، وهي أول خمسة أسفار من الكتاب المقدس، فيذكر الله مبتدأ الخلق في السفر الأول، ثم يذكر الأحكام، والحدود والأحوال والقصص والمواعظ، والأذكار وانزل على موسى الألواح، وهي عبارة عن اختصار ما في التوراة تشتمل على الأقسام العلمية والعملية، يقول الله تعالى: ﴿ وَكَتَبْنَا لَهُۥ فِى ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَىْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَىْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا۟ بِأَحْسَنِهَا ۚ سَأُو۟رِيكُمْ دَارَ ٱلْفَٰسِقِينَ ﴾(سورة لأعراف: الآية 145). إشارة إلى تمام القسم العلمي، وقال تعالى: ﴿ ثُمَّ ءَاتَيْنَا مُوسَى ٱلْكِتَٰبَ تَمَامًا عَلَى ٱلَّذِىٓ أَحْسَنَ وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَىْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لَّعَلَّهُم بِلِقَآءِ رَبِّهِمْ يُؤْمِنُونَ ﴾ (سورة الأنعام: الآية 154)، إشارة إلى تمام القسم العملي[3].

إن بعض الديانات تركز على وجود فجوة بين الخالق والمخلوق، إلا أن التجربة الصوفية تقدم الدليل على عدم وجود هذه الفجوة، من خلال اتحاد الإنسان بالله والذوبان فيه، فإن الأفكار والتوجهات الروحية والصوفية تكمن

1- ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، دار أبن زيدون، بيروت، د.ت، ص 535.

2- شلبي، احمد: مقارنة الأديان، اليهودية، ط12، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997، ص186-187.

3- الشهرستاني، محمد عبد الكريم: الملل والنحل، تحقيق: أبي محمد بن فريد، المكتبة التوفيقية، مصر، ب ت، ص217.

في كثير من هذه الديانات، وان هناك تشابها في الفكر والمعرفة الصوفية على الرغم من اختلاف الثقافات، حيث يقدم الصوفي تفسيراً دينياً أو فلسفياً لتجربته، ففي التصوف الغربي يشير المتصوف إلى انه يخوض تجربة لقاء مع اله شخصي، حتى لو أتاح له الكشف ان اللّه موجود في طبيعة وروح كل إنسان، أما التصوف الشرقي المتمثل بالكشف الذي توصل إليه الهندوسي والبوذي، نجد ان الصوفي يدخل تجربة الذوبان، أو التماهي الكلي مع اللّه، أو روح العالم [1].

إن اليهود لا يفرقون بين روح وروح فكل الأرواح مخلوقة من اللّه، وان الروح التي تهب الحياة لا يمكن ان تكون من أصل ارضي، بل إنها مشتقة من عالم ما فوق الطبيعة، من اللّه، حيث نفخ اللّه روح الحياة في ادم[2]، لهذا ينظر اليهود إلى اللّه جل شأنه نظرتين، الأولى ترى إن اللّه سبحانه وتعالى لا يمكن أن تدركه الأبصار، فهو روح منزه عن التشبيه، ولا يمكن ان يمثل في صورة مرئية، وأخرى ترى ان اللّه خلق ادم على صورته وجعله خليفة على الأرض، وما بين هاتين النظرتين اندرجت مفاهيم ومقامات لا تحصى منها (القدرة، والحكمة، والجلال، والإرادة)، ففي الوقت الذي يرى فيه اليهود، ان اللّه تعالى يظهر على صورة يمكن إدراكها يؤكدون في الوقت ذاته على ان اللّه صورة لا يمكن إدراكها، لذلك فهم يبحثون عن الكمال، والمطلق وبالتالي البحث عن شكل من أشكال الاتحاد مع اللّه تعالى، وهذا ما نجده لدى المتصوفة من خلال السكر* الروحي والذوبان بالذات العليا الإلهية[3].

---

1 - غاردر، جوستاين: عالم صوفي في رواية حول تاريخ الفلسفة، ط2، ت: حياة الحويك عطية، دار المنى، السويد، 1996، ص147-148.

2 - خضر، كريم نجم: مفهوم الروح في الديانات السماوية، المصدر السابق، ص97.

* السكر: السكر الصوفي هو تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد امتلأت بحب اللّه حتى غدت قريبة منه كل القرب. ينظر: العوادي، عدنان حسين: الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت، ص199.

3 - ويد جيري، ألبان.ج: المذاهب الكبرى في التاريخ، ط2، ت: ذوقان قرقوط، دار القلم، بيروت، 1979، ص121.

ويطلق اليهود على أنفسهم أنهم (شعب اللّه المختار) أو (الاصطفاء)، وهي نظرية يتركز فيها محور حياتهم، فهم يتميزون عن سائر الأجناس البشرية، من حيث الثقافة والفكر والدم والجنس، وقد خص اللّه تعالى بني إسرائيل بمزيد من العناية والحكمة الإلهية، فأرسل لهم الرسل وصنع الكثير من المعجزات، أهمها الخلاص من حياة العبودية على يد فرعون، فبعث اللّه تعالى نبيه موسى (عليه السلام) لتحقيق هدفين: (الأول دعوة فرعون وقومه إلى الدين الحق، والثاني تخليص بني إسرائيل من العبودية)[1].

إن اليهودية تشتمل على مجموعة من الفرق، وتعتبر فرقة (الفريسيون) * أو (الأحبار) أو (الربانيون)، أكثرهم زهداً، واقتراباً للتصوف، فهم يعتقدون في البعث والموت والعالم الآخر، وان الحاخامات معصومون وأقوالهم صادرة عن اللّه، وان مخافتهم هي مخافة اللّه، وفي ذلك قولهم: " يلتزم المؤمن بان يعتبر أقوال الحاخامات كالشريعة لان أقوالهم هي قول اللّه الحي "[2] ؛ لذا فقد وضع اليهود نظاما ذاتياً ذو أبعاد طقوسية وروحية تشبه إلى حد ما الأبعاد الاستبطانية الصوفية، من خلال الاعتقاد بالكتاب المقدس، واستنادا إلى النصوص التوراتية.

---

1 - عوض، محمد عبد الرحمن: الخلاص من الخطيئة في مفهوم اليهودية والمسيحية والإسلام، دار البشير للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ت، ص7- 8.

* تختلف الفرق اليهودية في مبادئها وأسس حياتها ونظرتها الى الكون وما ورائه، وهي خمسة فرق (الفريسيون) ومعناها المنعزلون والمنشقون وأطلق عليهم أعدائهم هذه التسمية فهم يكرهونها فأطلقوا على أنفسهم (الأحبار أو الربانيون)، (الصدوقيون)، نسبة إلى صادوق الكاهن الأعظم في عهد سليمان، (القراؤون)، (الكتبة)، تطلق على مجموعة من اليهود مهنتهم كتابة الشريعة لمن يطلبها، وأخيرا (المتعصبون). المزيد ينظر: شلبي، احمد: مقارنة الأديان، اليهودية، المصدر السابق، ص227- 234.

2 - شلبي، احمد: مقارنة الأديان، اليهودية، المصدر السابق، ص227-228.

إن الكتاب المقدس* يعد أساس العقيدة اليهودية، ففيه القوانين التي تعلم الخلق على العلاقة بين الإنسان والله تعالى، فهو كنز للأفكار السامية، حيث قدم منهجاً أخلاقياً وتهذيبياً، وحدد طريق الخير لإقامة علاقة بين البشر وبين الله سبحانه، على اعتبار انه خلقهم على صورته، وان المزامير* تتميز بتوجيهها المباشر إلى الحق تعالى، حيث تبرز الجلال والعظمة الإلهية بأرفع لغة شعرية، فهي تعتبر لمن ينشدها مرآة يمكن من خلالها مشاهدة النفس والروح، فالكتاب المقدس يرتكز على الفكرة السامية المتمثلة بالإيمان بالله تعالى(1).

إن الله أراد لهذه الديانة أن تضع أساساً للنظام الإلهي، وتحقيق الغاية الربانية على الأرض، ولتؤسس ملكوت السماء، فنزلت التوراة لتحقق هذه الغاية، فمن خلال إتباع القوانين الواردة فيها، يحصل التوافق مع النظام الإلهي، ويرتفع الإنسان بحياته إلى حالة مثالية عليا ليصل إلى النموذج الإلهي، فالتوراة مزيج بين الأخلاق والدين، فجوهر هذه الديانة الأخلاقيات، حيث نهضت بمبدأ السمو الذاتي بوحي من قوة سامية لإله مقدس(2).

---

* يحوي الكتاب المقدس على مجموعة من الأسفار يبلغ عددها (46) سفرا، تبدأ من (التكوين) وهو السفر الأول، وينتهي بـ (ملاخي) السفر الأخير. المزيد ينظر: ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص90- 91.

* المزامير: مجموعة من الأغاني تنشد بمصاحبة المزامير، ويناظره بالعربية التهليل والتواشيح والتسابيح، وبعضها يكون على شكل طقوس دينية، والبعض الآخر يتصل بالأعياد. المزيد ينظر: شلبي، احمد: مقارنة الأديان، اليهودية، المصدر السابق، ص248.

1 - ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص96-98.

2 - ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، المصدر السابق، ص105- 108.

الديانة المسيحية

تتمثل العقيدة المسيحية في ثلاثة مبادئ هي (التثليث - إلوهية المسيح❖ - الروح القدس❖)، فالتثليث قائم على مفهوم الإيمان بإله واحد مؤلف من ثلاثة اقانيم (الأب، والابن، والروح القدس)، وهذه الاقانيم الثلاثة ظواهر لحقيقة واحدة، فالأب هو " لاهوت " وهو الخالق، والابن " جمع بين اللاهوت والناسوت " وهو الفادي، والروح القدس " لاهوت محض " وهو المظهر المنبثق من الأب[1].

تؤكد الديانة المسيحية على أن نفس الإنسان، روح الإنسان، عالمه الداخلي هو الذي يقرر كل شيء، فالحالة الروحية للإنسان هي التي تتوافق مع العقل الكوني، مع روح الإله. فالروح الإلهي (الروح القدس) يعد الأساس الرئيس الذي يقرر كل شيء في الكون، ويعتبر الإيمان السمة الأساسية للروح[2]، " لقد خلقت الروح من اجل الله والجسد من اجل الروح والكون بكامله من اجل الجسد حتى تكون الروح خاضعة لله والجسد للروح والعالم بكامله للجسد "[3].

❖ يسمى المسيح بـ (يسوع)، وهو تحريف لـ (يشوع) ومعناه المخلص لأنه سبب تخليص الكثيرين من آثامه لأنه - في اعتقادهم - ضحى بنفسه للتكفير عن خطيئة البشر. ينظر: شلبي، أحمد: مقارنة الأديان، المسيحية، ط10، ج2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998، ص54.

❖ الروح القدس في عقيدة المسيحيين هو الروح الذي حل على العذراء مريم عند البشارة، وعلى المسيح في العماد، وعلى الرسل بعد صعود المسيح إلى السماء، والذي هو في عقيدة المسلمين (جبرائيل عليه السلام)، وروح القدس هو مخلوق لله اتخذه الله رسولا بينه وبين من يوحى الله إليه برسالة السماء أو بأمر كوني. ينظر: يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، المصدر السابق، ص196-197.

1 - يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، المصدر السابق، ص193-194.

2 - ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، المصدر السابق، ص418.

3 - خضر، كريم نجم: مفهوم الروح في الديانات السماوية، المصدر السابق، ص113.

لقد اتسمت شخصية المسيح عيسى (عليه السلام) بنوع من التجريد والزهد والانتماء إلى عالم مثالي لامتناه، وهي تعد شخصية دلالية في حد ذاتها ارتبطت بمجموعة من المفاهيم والرؤى الصوفية، فضلا على أنها تمتاز بمسالة خلقها من قداسة وقدرة إلهية، وما اثر عنها من قدرات ومعجزات[1]. فالمسيح كان زاهداً في المعجزات، فضلا على انه لم ينسبها إلى نفسه، بل هي لله تعالى، وهدفها " حمل الناس إلى طريق الهداية "[2]. فكانت دعوته التبشير بالروح وهجر اللذات الضالة والتوجه نحو حياة أبدية خالدة، من خلال عمل الخير والتحلي بالأخلاق الفاضلة، وبإرادة القلب والروح، لكي تخلص الروح وتبقى إلى الأبد بعد الفناء، إن روح الجسد، روح الإنسان الذي لا يهتم الا لرخائه المادي، هي روح آثمة أي روح هالكة، فانية، أما الذي يبحث بصدق وإخلاص عن الحقيقة الإلهية، فان له روحاً خالدة، وهنا يتمثل الزهد الصوفي بهذه الروح التي تسعى إلى لقاء الحقيقة الإلهية " كل من يرفع نفسه يتضع ومن يضع نفسه يرتفع"[3]. فكان عيسى (عليه السلام) يدعو الناس إلى إتباع مشيئة الله تعالى، والألفة بينهم، ومحبته (الحب الإلهي)، وحب القريب* فقد وحّد بينهما فبات المغزى: محبة الإله هي محبة الإنسان، محبة القريب، ومحبة القريب هي محبة الإله، محبة الروح، بغية الوصول إلى السعادة الشخصية التي تمتد عبر تطهير النفس، والابتعاد عن كل الخطايا الدنيئة، والعودة إلى طريق الحق، وهنا تكمن الغاية الأساسية، وهي تحقيق الكمال

---

1 - سامي، سحر: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص174.

2 - عوض، محمد عبد الرحمن: معجزات المسيح في الإنجيل والقران، دار البشير للطباعة والنشر، القاهرة، 1990، ص38.

3 - إنجيل لوقا: 14 / 11.

* القريب وفق تعاليم المسيح هو من يقف معك وقت الشدة، فهو أي إنسان، بغض النظر عن الانتماء العرقي أو الاجتماعي أو غيره.

الروحي الداخلي[1] " فكونوا انتم الكاملين كما أن أباكم الذي في السموات هو كامل "[2]، وان بلوغ هذا الكمال يفضي بالضرورة ان يعيد الإنسان التصور الصحيح عن قيم الحياة، وعن العالم المادي المحيط، لذا فالحقيقة التي تتمثل بجوهر الكون والوجود والروح هي جوهر واحد والحقيقة واحدة غير قابلة للقسمة، وهذا ما جاء في تعاليم المسيح " أنا هو الطريق والحق والحياة "[3].

لذلك أن معرفة الحقيقة الداخلية للروح والنفس هي معرفة استبطانية صوفية تقود إلى معرفة الطبيعة الإنسانية، والتي تقود في أعمق مستوياتها إلى معرفة الذات الإلهية، من خلال الكشف والإلهام والذوق، وعند ذلك يمكن تحرير هذه الروح السجينة في إطار الجسد والعالم الماديين لتعود إلى العالم الروحاني النوراني الذي صدرت عنه، يقول المسيح " إن من لم يعرف نفسه لم يعرف شيئاً، ولكن من عرف نفسه حقق في الوقت نفسه معرفة بأعماق الكل"[4]، وهذا يتفق مع حديث للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) " من عرف نفسه كان لغيره اعرف "[5].

ولما خلق الله المسيح من روحه، وأمسى روح القدس، روح الله، هذا تأكيد على أن الذات والانا الإنساني هو نموذج للامتناهي وفق ميتافيزيقيا الوجود والتجلي الإلهي لدى المسيحيين، حيث يرتفع بالإنسان من العالم الأدنى إلى العالم الأعلى ليتجلى بالإله، أي تأويل الجزئي إلى الكلي، والمؤقت إلى الدائم، أو العكس أي تتجلى الذات الإلهية في الإنسان، بمعنى يتانس الرب أو يتأله

---

1 - ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، المصدر السابق، ص440-442.

2 - إنجيل متي: 5 / 48.

3 - ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، المصدر السابق، ص450.

4 - السواح، فراس: الوجه الآخر للمسيح، دار علاء الدين، سوريا، 2004، ص67.

5 - التميمي، عبد الواحد الامدي: غرر الحكم ودرر الكلم، تحقيق: مهدي ألرجائي، مؤسسة دار الكتاب الإسلامي، إيران، 2005، ص636.

الـرب، فالمسـيح رمـز يجمـع الأضـداد حيـث يضـم الإلهـي والإنسـاني والمحـدود واللامحدود والنهائي واللانهائي ويحمل الدائري والأبدي[1].

فجـوهر المسـيحية هـو انـه بواسـطتها تصـل فكـرة الله المطلقـة، بتصـورها الحقيقي إلى الضمير، فهي تتيح للإنسـان ان يفهـم طبيعتـه الحقيقيـة، كـذلك أن الإنسان النهائي كما يكون من اجل ذاتـه، هـو في ذات الوقت صورة الله وينبـوع للانهـائي في ذاتـه. وبـذلك يتجلـى مفهـوم التصـوف في الديانـة المسـيحية مـن خـلال التشـرع في الأخـلاق الفاضـلة والحـب والتسـامح، ووصـول الـنفس الإنسـانية إلى الكمال الروحي الذي يتجسد في الحقيقة الإلهية، فالروح والنفس أسمـى مـا خلـق الله، لـذا لابـد مـن دوام الصـلة بـين الإنسـان والحـق تعـالى لبلـوغ مرحلـة الكمـال الإنساني، وهذا يتحقق من خلال المعرفة المتعالية الحدسية، فالكينونـة الإنسـانية في ذاتهـا، صـفات كينونـة ناقصـة غـير مكتملـة، غـير خالـدة ولا مسـتقرة، فهـي تحمـل نزوعـاً فطريـاً للسـعي وراء الاكتمـال، حيـث يشـكل الـنزوع إلى المطلـق متجليـاً في المثـال الكامـل، ممـا حـذا بالإنسـان مـن خـلال الزهـد إلى تـرك العـالم المادي والعروج إلى عالم مثالي لامتناه.

---

1 - نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشـر والتوزيـع، بيروت، 1978، ص456.

التصوف في الفكر الإسلامي

الكندي* (185هـ-252 هـ)

يرى الكندي أن النفس بسيطة، وتامة، وجوهرها من الجوهر الإلهي، ومتميزة من البدن " فهي جوهر عقل متحرك من ذاته، بسيط الهي روحاني لا طول له ولا عمق ولا عرض وهي نور من نور الباري"[1]، لان طبيعتها تنافي كل ما يطرأ على البدن، مثل الشهوات والغضب. حيث يقول أن النفس إذا زهدت في الشهوات واستنكفت عن الأدناس، واهتمت بالبحث ومعرفة حقائق الأشياء، فإنها تصير مصقولة وتتحد بها صورة نور الله، فينعكس فيها نور الله، وتبدو فيها صور جميع الأشياء[2].

ويرى أن النفس تستطيع الحصول على الهبات الإلهية عن طريق الكشف، ومن خلاله تتبين الحقائق، والمعارف وأسرار الكون، وخفاياه الشيء الكثير، غير ان هذا الكشف يختص به تعالى من يشاء، ولا يتم إلا بأمره، لان جوهر النفس من جوهره، والحق هو الذي يفيض عليها هذا الكشف والمعارف[3]؛ كما أن النفس الناطقة إذا اتجهت إلى الفكر وأدركت حقائق الأشياء بالبحث عن

---

* الكندي: هو أبو يوسف بن إسحاق الكندس، أول ثمرة من ثمار انتقال الفلسفة وعلوم الأوائل اليونانية إلى العالم العربي، لقب بفيلسوف العرب، ويرى الكندي ان مصطلح الفلسفة جاء من اليونانية وهو عبارة عن مقطعين(فيلا) وتعني حب (وصوفيا) وتعني الحكمة)، اطلع على الفلسفة اليونانية بشكل عام وعلى الفلسفة الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة بشكل خاص. المزيد ينظر: التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام ،ط3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص231.

1 - مجموعة من الأساتذة: الفلسفة من تاريخ الفكر الفلسفي، إشراف: عدنان السبيعي، دار العصماء، سوريا، 2006، ص95.

2 - بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص307.

3 - آل ياسين، جعفر: الكندي والفارابي، دار الأندلس، بغداد، 1980، ص41.

العلم صارت إلهية، لأنها تقتبس من قدرة الله لمقربتها منه، فإذا تجردت النفس وفارقت البدن وأصبحت في عالم العقل صارت في نور الله، ورأت الباري، وطابقت نوره وارتفعت في ملكوته، فتنكشف لها الأشياء، ومثلها هي بارزة لله عز وجل[1].

أما المعرفة لدى الكندي فقد ارتبطت بمفاهيم العلوم والتي قسمت إلى قسمين: الأول العلم الإنساني ويضم الفلسفة، ويقوم بدراسة علوم المنطق والرياضيات، والعلوم النظرية والعملية، والثاني العلم الديني أو الوحي، وهو ما يتصل بالفلسفة الأولى، فالمعرفة لديه تتدرج من: (المعرفة الحسية ـ المعرفة المتخيلة ـ المعرفة العقلية ـ المعرفة القدسية)، لذا فقد ربط بين العقل والعلوم الاستدلالية ؛ على اعتبار أن الفلسفة لا تفهم إلا بالرياضيات والمنطق[2].

نستخلص من ذلك ان النفس الإنسانية لدى الكندي لا تستطيع إدراك المعارف المجردة إلا من خلال العقل واستدلالاته المنطقية، فهو الإرادة التي تتوحد مع المعرفة للوصول إلى إدراك صور العقل الفعال. وهنا يتجلى الجمال المطلق لدى الكندي من خلال تصورات الروح وتجردها من المظاهر المادية والشهوات والرغبات، وتسامي الروح وارتقائها إلى مستوى العقل الأول[3].

وبذلك فالكندي يسمو سمو الصوفية في الإشراق للنفس البشرية، من خلال تعلقها بالله سبحانه وتعالى، لان هذا الأثر الصوفي الافلوطيني يتضح وكما يعتقد المعتزلة* بأنهم ينفون رؤية الله تعالى في الدنيا والآخرة، والاشعرية* تنفي

---

1 - التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية والأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ط3، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، بغداد، 1988، ص231.

2 - الجابري، علي حسين: الفلسفة الإسلامية، دار الزمان، سوريا، 2009،ص63-64.

3 - آل ياسين، جعفر: الكندي والفارابي، المصدر السابق، ص43.

* المعتزلة:: فرقة كلامية يرد اسمها في رواية تقول: ان (واصل بن عطاء) هو أول من سمي معتزلا، لأنه قال في احد مجالس أستاذه (الحسن بن البصري)، ان مرتكب الكبيرة لا هو

رؤيته في الدنيا في حين يعتقدون برؤيته في الآخرة، أما الصوفية فيعتقدون برؤيته في الدنيا والآخرة، فضلا عن الفناء في الله تعالى والذي يعتبر من أعلى مقامات التصوف لدى المتصوفة[1].

الحلاج* (244هـ-309هـ)

لقد انطلق الحلاج من مقولات (الحب والمعرفة والتوحيد)، حيث يرى ان الحب هو جوهر الذات الإلهية، على اعتبار أن الحق تعالى أحب ذاته قبل الخلق في وحدته المطلقة، وبالحب تجلى لنفسه في نفسه، فلما أحب ان يرى ذلك الحب

=

مؤمن مطلق ولا بكافر مطلق، بل هو في منزلة بين المنزلتين والذي يساعد على نشأة فرقة المعتزلة الخلافات التي قسمت المسلمين حول موضوع الخلافة، ولهم مذهب خاص أرادوا ان يجدوا له مثل غيرهم من المتكلمين، ادلة من القرآن الكريم، اذ وجدوا الأمر يسيراً فلم يحتاجوا إلى الجدل التأويلي المجازي ووجدوه عسيراً بالنسبة لكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية فعملوا على تأويلها. للمزيد ينظر: موسى، محمد يوسف: بين الدين والفلسفة في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1959، ص 33.

* الاشعرية: ينتسبون الى علي بن إسماعيل المعروف بابي الحسن الأشعري، ينسب المذهب إليه لأنه سلك طريقا وسطاً بين المحدثين الذين يعتمدون على النصوص ولا يرون للعقل سلطاناً في مقابلهما ويعتمدون على ظواهر الآيات والأحاديث. للمزيد ينظر: الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، دار القلم، بيروت، 1978، ص 169-170.

1 - المصدر السابق نفسه، ص42.

* هناك الكثير من طبقات الصوفية وقد تم اختيار جزء منهم. الحلاج (244هـ-309هـ) في حياته حبا لا يدرك ولا ينال قد امتلك قلبه وعقله، فقد أحب الله الذي هو فوق كل شيء لذا كانت قصة حبه نادرة مزيج من متعة وألم الوصول واللا وصول، فعاش سنينا يشاهد طيف الحبيب الذي لا تدركه الأبصار ولكن تبصره القلوب النقية، مستحوذة عليه حالة من الوجد والحنين الدائمين. المزيد ينظر: مبارك، زكي: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص183.

بعيدا عن الغيرية والثنوية في صورة ظاهرة، اخرج صورة من ذاته فكانت هذه الصورة الإلهية ادم الذي تجلى الله فيه وبه[1].

ويؤكد الحلاج في مذهبه على مبدأ الطبيعة الإلهية الثنائية (اللاهوت والناسوت*) [2]، وقد أراد بذلك التعبير عن جدلية التواصل بينه وبين الله تعالى من جهة، والتنويه إلى فنائه في الله من جهة ثانية، فللحلاج وقفة متأنية في العلاقة المتبادلة بين الله والإنسان، وهو ما أطلقت عليه الدراسات الحديثة نظرية الحلاج في أل (هو هو) استنادا إلى إحدى مناجاته: أيا من هو أنا، وأنا هو[3].

لذا فـ(الحلاج) يمتلك حدساً ومعرفة صوفية من خلال تأكيده على اتحاد الذات الإنسانية بالذات الإلهية، والوصول بذلك إلى حد العشق الإلهي، والحب لدى الحلاج ليس الطاعة المطلقة فقط، بل "الحب أن تقف أمام الحبيب إذا ما سلبت صفاتك، ويكون كمالك من كماله"[4] ؛ على اعتبار أن النفس تعبر عن سموها وابتهاجها عند سعيها إلى الاتحاد بحبها ووجدها للمحبوب الحقيقي الله، فالحب الذي يبحث عنه الصوفي هو الحب المتسامي الذي ينتج عنه الاتحاد

---

1 - الراشد، محمد: نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي، صفحات للدراسة والنشر، سوريا، 2010، ص198.

* الناسوت: يطلق على عالم الشهادة، أي الدنيا، واستخدم الحلاج الناسوت في كتابه (طواسين) تعبيرا عن ادم والإنسان عموما وقد خلقه الله تعالى على هذا النحو الذي خلقه به، حيث اختاره الحق صورة من صفاته وأسمائه، يقول الحلاج: سبحان من اظهر ناسوته سر سنا لاهوته الثاقب. ينظر: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2003، ص978.

2 - عودة، أمين يوسف: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، الشرق الأوسط للطباعة، الأردن، 1995، ص150.

3 - فيدوح، عبد القادر: نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2005، ص188.

4 - شيمل، انا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، المصدر السابق، ص85.

بالآخر، وعن طريق الآخر تتحقق كينونة الذات ووجودها، مما يؤدي إلى تحقيق الوحدة المنشودة مع المطلق الإلهي، وبذلك يصبح الحب الإلهي هو حجر أساس الاتحاد الصوفي.

وفي قول للحلاج: (ما رأيت شيئا إلا ورأيت الله فيه)، انطلاقاً من قوله (إن النقطة أصل الخط، والخط كله نقطة مجتمعة، فلا غنى للخط عن النقطة، ولا النقطة عن الخط.. وكل ما يقع عليه بصر احد فهو نقطة بين نقطتين، وهذا دليل على تجلي الحق في كل ما يشاهد وترائيه نحو كل ما يعاني)، هذا يعني أن التجلي الإلهي موجود في كل الوجود، ولولاه لما وجد شيءفي هذا الوجود على الإطلاق[1]، وهذا يشير إلى أن الحلاج قد اتخذ من الرمز أساساً في مذهبه، على اعتبار ان التجربة الصوفية هي لغة رمزية، لأنه في المجال الصوفي يتم تجاوز الحالة المادية، والواقع المادي إلى حالة روحية وواقع روحي، وفي هذه الحالة الروحية تقل الموضوعية لتفسح مجالاً واسعاً للرمز[2]. فالرمز هو نقطة الالتقاء بين الظاهر والباطن، والمرئي واللامرئي.

فضلا عن ذلك ان الحلاج يؤكد على رمزية الحروف، رغبة في ذاته للاتصال بالذات الإلهية حيث يقول: " في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام الألف، وعلم الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة الأصلية في الأزل..."[3].

إن تجربة الحلاج الصوفية ترى في فك رمزية اللغة كشفاً لسر الوجود الإنساني، على اعتبار أن لكل حرف معنى ظاهراً ومعنى باطناً، والمعنى الباطن يجهله أهل الظاهر لأنه لا يدرك إلا بالكشف، فإدراكه يستند على الحدس

---

1 - الراشد، محمد: نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي، المصدر السابق، ص202.

2 - الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، بيت الحكمة، بغداد، 2001، ص75

3 - الراشد، محمد: نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي، المصدر السابق، ص203.

والخيال، فالرمز بحكم طبيعته ينطوي على دلالات متعددة بسبب ولوجه بين الحسي والتخيلي والاستنباطي.

وبذلك أن مذهب الحلاج يمثل تجربة ذاتية وذوقية، وهو توغل روحي يسعى بواسطته إلى إدراك المطلق في تجلياته المختلفة في الوجود، وهذا يتم من خلال الإدراك باعتباره فناً، فالتجربة الصوفية هي ارتقاء بالمعاني من برزخ (المعقولات) الكونية إلى برزخ (اللامعقولات) الإلهية.

عبد القادر الكيلاني (471هـ – 561هـ)

إن التصوف لدى الكيلاني ليس أقوالاً تقال، ولكنها طريقة فيها قطع المألوفات والمستحسنات، من خلال زهد المتصوف للدنيا بحيث تأتيه الأشياء فلا يريدها ولا يبغضها، وإنما هو المتمثّل لله فيها، والمنتظر لفعل الله معه بشأنها[1].

فالزهد لدى (الكيلاني) يعد أحد أهم وسائل المعرفة البشرية، لاسيما المعرفة بالله تعالى ؛ على اعتبار ان الصوفية لمّا صدقوا في نيتهم وفي زهدهم، تمكّن الزهد من أنفسهم فصار معرفة، فلما تمكّنت المعرفة من قلوبهم، جاءهم العلم بالله عز وجل فصار تاجاً على رؤوسهم، فميزهم من الآخرين بكونهم أصبحوا من العارفين[2]، ومصدر هذه المعرفة هي النفس* البشرية ذاتها، التي تمثل النفس الناطقة وهي القلب، ولكن ليس المراد، هنا، بالقلب هو تلك المضغة اللحمية القابعة في جوف الإنسان، وإنما هو، اللطيفة الربانية، أو الجوهر المجرد

---

1 - ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص137.

2 - الكيلاني، عبد القادر: فتوح الغيب، ط2، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1960، ص292.

* قسّم الكيلاني النفس إلى سبعة أنفس: النفس الأمارة، النفس اللوامة، النفس الملهمة، النفس المطمئنة، النفس الراضية، النفس المرضية، النفس الكاملة. المزيد ينظر: موسى، جعفر عليوي: التصوف عند الشيخ عبد القادر الكيلاني، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002، ص113.

عن المادة في ذاته، المقارن لها في أفعاله[1]. كما يطلق على القلب (الصوفي الكامل)، وهو القلب المطلق، انه سرّ بلا مظاهر، والإنسان لا يكون مؤمناً حتى يكون قلبه هو المؤمن، هو الموحّد، هو المخلص هو المتّقي هو الورع هو الزاهد هو الموقن هو العارف هو العامل، فالقلب في حقيقته هو الأمير وكل ما سواه جنوده وأتباعه ومساعدوه[2]، فإذا صحّت القلوب وخلصت تكون " اقرب الأشياء إلى اللّه عزوجل وتصبح عالمة وتبصر مالها وما عليها وما للّه عزوجل وما لغيره وما للحق وما للباطل"[3].

ويرى (الكيلاني) ان التصوف هو تعالي وترقّي النفس عبر المقامات الصوفية ابتداءً من الزهد في الحياة الدنيا، وانتهاءً بالفناء والتماهي مع الذات العليا، إن بلوغ المقامات الروحية، ليس هدفاً أو غاية في حد ذاته، بل هو وسيلة يراد من خلالها تجاوز عقبة نفسية أو إزالة ظلمة من ظلمات هذه النفس المليئة بالحجب الكثيفة المانعة لها من التمكن من مقام العبودية الحقّة[4]. بغية الوصول إلى الوجود الحقيقي ؛ لان الإنسان في الوجود الدنيوي ليس له إلا الصورة، والخلود الحقيقي يكمن في الحياة الآخرة، لأنه من فني عن نفسه، صار وجوده حتماً في علم اللّه عز وجل، الأزلي الأبدي، وفي قبضته، سابحاً في بحر قدرته[5].

---

1 - موسى، جعفر عليوي: التصوف عند الشيخ عبد القادر الكيلاني، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002، ص112.

2 - الكيلاني، عبد القادر: الفتح الرباني والفيض الرحماني، المكتبة الوطنية، بغداد، 1983، ص74.

3 - الكيلاني، عبد القادر: جلاء الخاطر من كلام الشيخ عبد القادر، تحقيق: الشيخ محمد عبد الكريم الكسنزاني، المكتبة الوطنية، بغداد، 1989، ص 40.

4 - موسى، جعفر عليوي: التصوف عند الشيخ عبد القادر الكيلاني، المصدر السابق، ص134.

5 - الكيلاني، عبد القادر: جلاء الخاطر من كلام الشيخ عبد القادر، المصدر السابق، ص66.

ان العلاقة بين العبد (المخلوق) والله (الخالق) إنما تتجسد من خلال مبدأ المحبة، بوصفها الوازع الأساسي في نزوع الإنسان عامة والصوفي خاصة للتماهي نحو اللامتناهي والمطلق (الله) عزوجل، لان الحب " هو الراحة الكبرى والجنة العالية المنفردة في الدنيا، وهو باب الله الأكبر وعلة محبة الله لعبده "[1]، للوصول إلى السعادة الحقيقية المصاحبة لمطالعة الجمال المطلق، جمال تجليات الحضرة الإلهية. لذا فالتفكّر والتأمل في بدائع الجمال والكمال الإلهيين، هما من أقوى وأهم العوامل التي تجعل النفس مفعمة بمحبة خالقها والشوق والوجد إليه.

فضلاً على أن (الكيلاني) يؤكد على المعاني والمقاصد الباطنية أكثر من تأكيده على الظاهر منها، الأمر الذي جعل من الزهد لديه حقيقة تكمن في الاستعداد الباطني وخلوص نية العبد وثبات إرادته، ولكن هذه الرؤية (الباطنية) لا تلغي عنده أهمية أفعال الزهد الظاهرية، التي يقف على رأسها الجوع والعطش[2]. أما الورع عند الشيخ (الكيلاني)، فينقسم على قسمين، ورع ظاهر وورع باطن، فأما الظاهر فهو ان لا يتحرك العبد إلا بالله عز وجل، وأما الباطن، فهو إن لا يدخل قلبه سوى الله تعالى[3]. فالباطن يعد الأصل فهو موضع العلم والاعتقاد والأيمان. ويرى الكيلاني إن اسم (الله) تعالى الباطن ليس دونه شيء فهو الخفي بكنه ذاته عن نظر الخلائق إليه، وقيل: هو الذي لا تدركه

1 - الكيلاني، عبد القادر: فتوح الغيب ، المصدر السابق، ص116.

2 - موسى، جعفر عليوي: التصوف عند الشيخ عبد القادر الكيلاني، المصدر السابق، ص298.

3 - الشطنوفي، نور الدين أبو الحسن علي بن يوسف بن جرير اللخمي: بهجة الأسرار ومعدن الأنوار، مصر، ب ت، ص66.

الأبصار، وقد تنزه في علو كبريائه، فلا تحيط به بصائر المقربين الأطهار، وهو الظاهر بأسمائه، وصفاته، وأنوار آياته، والباطن بحقيقة ذاته عن مخلوقاته[1].

لذا أن الشيخ (الكيلاني) يؤكد في تصوفه على كل ما هو ظاهري وباطني، إذ يعطي لكل منهما استحقاقه، إلا أن الباطني يعد السبيل في الوصول إلى الحقائق وجمالها المطلق، ومن خلال ارتقاء النفس من عوالمها الحسية الظاهرية إلى عوالم روحية باطنية تتوسم ما هو مثالي ولامتناه.

ابن عربي* (560هـ-638هـ)

لقد مزج ابن عربي بين التصوف والفلسفة، بين الحقيقة والحكمة، لتحقيق وحدة الوجود كمضمون حقيقي لتجربته، فقد أكد بان لا موجود في الحقيقة إلا الله عز وجل وكل ما سواه تجليات منه ومظاهر عنه وظلال له لا حقيقة لها في الوجود إلا به[2]؛ على اعتبار ان ابن عربي قد وحد بين الأديان السماوية، فالكل غايته واحدة هي الوصول إلى الله تعالى، ورأى في الحب سمة تتسم بها جميع الأديان لذا سمي مذهبه (بدين الحب)، ويرى فيه علاقة تبادلية بين الإنسان والإله، لذا يرتبط بالصلاة برهانا على الاتصال والديمومة بين الذات

---

1 - الكيلاني، عبد القادر: منظومة أسماء الله الحسنى، ط2، تحقيق: محمد عبد الرحيم، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1999، ص 108.

* ابن عربي: أبو بكر محمد بن علي، تنعته الصوفية بأنه الشيخ الأكبر، والكبريت الأحمر، أما شهرته (محي الدين) باعتبار مصنفاته في التصوف وتفسيراته في الدين، وله أربعمائة كتاب أشهرها (الفتوحات المكية) وهي موسوعة كبرى في التصوف. المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص404.

2 - الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، بيت الحكمة، بغداد، 2001، ص69.

الإنسانية والذات الإلهية[1]. إذ وجد ابن عربي إن تجلي الإله في الإنسان بعيد عن التجسيد بل هو يطمح بان يتسامى الإنسان ليرتقي بالإله أو ينزل السمو مفيضا بنورهفي تجلياته، وقد ارتبطت هذه العلاقة بضرورة محايثة تتوق فيها الذات الإلهية للكشف عن ذاتها في مخلوقاتها[2] ؛ على اعتبار أن العلاقة بين الله والإنسان تقوم على أبعاد ثلاثة هي: (المماثلة والخلاف والضدية)*، والمماثلة تعني الاتفاق في الصفات العامة أو الحقائق، وهي الصورة، والخلاف ناتج عن المفارقة بين الأصل والصورة، أما الضدية فلا تجعل العبد رباً أو الرب عبداً من حيث الذات[3]. وقد تحدث ابن عربي على نوعين من الفيض الإلهي: الفيض الأقدس، والفيض المقدس، والأول سابق على الثاني، فالفيض الأقدس هو تجلي الذات الاحدية لنفسها في صور جميع الممكنات أو في الصور المعقولة للكائنات، والفيض المقدس هو تجلي الحق في صور أعيان الممكنات[4].

---

1 - سامي، سحر: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، المصدر السابق، ص95.

2 - نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978، ص444.

* المماثلة نابعة من ان الإنسان على صورة الله، والخلاف نابع من ان الصورة تغاير الأصل، ولكن هذا الخلاف القائم على المماثلة يؤدي إلى التوافق والمحبة والائتلاف التي تؤسس بدورها ركائز المعرفة التي يتحقق بها الهدف النهائي من الإيجاد، أما علاقة الضدية فهي علاقة الذات الإلهية بالذات الإنسانية، فهما ذاتان متغايرتان تغايراً حاسماً هو تغاير الأضداد. ينظر: أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007، ص187.

3 - أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007، ص187-188.

4 - طعيمة، صابر: التصوف والتفلسف، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005، ص204.

فالتجلي لدى ابن عربي يشمل العديد من المعاني والدلالات، فهو يرى أن (التجليات الإلهية التي هي للأسماء كالمواد الصورية للأرواح)، ففي قوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾ (سورة البقرة، الآية:31)، إنما يقصد بـ(هؤلاء) الصور التي تجلى فيها الحق، فمن دلالات التجلي هو ظهور وشهود الذات لنفسها وإدراكها، وتجلي الحق في حضرة علمه الأزلي، وتجلي الشهادة وهو تجلي الحق في المراتب الكونية الروحانية والمثالية والجسمية[1].

أما في معرفة الجمال ففي كتابه الجلال والكمال يقول ابن عربي: "إن الجلال لله معنى يرجع منه إليه وهو منعنا من المعرفة به تعالى والجمال معنى يرجع منه إلينا وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عندنا به والتنزلات والمشاهدات والأحوال وله فينا أمران: الهيبة والأنس وذلك لان هذا الجمال علو ودنو، فالعلو نسميه جلال الجمال وفيه يتكلم العارفون...وهذا جلال الجمال قد اقترن معه منا الأنس، والجمال الذي هو الدنو قد اقترنت معه منا الهيبة "وهذا يدل على ان الأنس والرحمة مرتبط بالجمال[2].

وبذلك نجد أن الجمال الحقيقي لدى المتصوفة هو الجمال الإلهي وهو صفة أزلية عند الله تعالى، والجمال مطلق ومقيد، فالمطلق ما يستحقه الحق وينفرد به، أما المقيد فكلي وجزئي، فالكلي يفيض من الله على العوالم والنفوس وسائر الأشياء، والجزئي نور علوي يسنح للنفس عند إدراك الصورة الجميلة، فتبتهج به[3].

---

1 - سامي، سحر: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، المصدر السابق، ص111-112.

2 - ابن عربي، محيي الدين: رسائل ابن عربي، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشي، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999،ص36.

3 - ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص707-708.

ومما تقدم فان ابن عربي ومن خلال تأكيده على وحدة الوجود، تبرز مواقفه النابعة من القيم الجمالية، من حيث وحدة العلاقات بين الأشياء المتفاوتة في مراتب الكمال، المرتبطة بإثبات مصدر الوجود كله في حقيقة الذات الإلهية، وعلى هذا يمكن أن تتحقق الصورة الجمالية في حقيقة الوجود الإنساني، من العالم الأصغر الذي هو الإنسان، إلى العالم الأكبر الذي هو الوجود كله[1] ؛ على أساس إن الرؤية الصوفية لحقيقة الوجود تتأسس على مبدأ المعاينة والكشف، فالصوفي يسعى إلى التواصل مع المطلق عن طريق التجربة التي تشكل الذات فيها الأساس الابستيمولوجي للمعرفة، وانطلاقا من كونه يتطلع إلى رؤية شمولية للوجود، وباعتباره قبل كل شيء يعيش ويتفاعل مع اللحظة الزمنية الآنية، لذا فهو يعيش الأبدية باستمرار ويدرك أبعادها ويدخل اللحظة اللازمنية عند ذكره اللامتناهي والمطلق.

وقد كان ابن عربي يستهدف الربط بين الرؤى والخيال من جهة، والإلهام الإلهي من جهة أخرى، ولما كانت كل حقائق الوجود تتجلى في الخيال في صور واقعية، فهذا يتطلب دلالة، وهذه الدلالة تتجاوز المعطى المباشر وتجعل من كل شيء في الوجود يظهر للحواس والعقل رمزاً وإشارة، وهذا يحيل بدوره إلى التأويل، أي ان الحقيقة الرمزية للشيء تتطلب إدراكا في مستوى حضرة الخيال[2]. هذا يدل على ان صور العالم الحسي تحولها الحضرة الخيالية إلى صور رمزية شهودية أو صور رمزية ذات تجلي يدركها الخيال وحده، دون ان يكون هنالك وسيط لمعطى محسوس، وهذا يظهر جلياً في نظرته للحب الإلهي، فالخيال

---

1 - فيدوح، عبد القادر: الجمالية في الفكر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص86.

2 - كوربان، هنري: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ت: فريد الزاهي، ط2، منشورات الجمل، ألمانيا، 2008، ص241.

هو الذي يقيم العلاقة بين الجسماني والروحاني، بين المحدود واللامحدود، بين المرئي واللامرئي.

الفارابي* (257هـ-337هـ)

اعتمد الفارابي المنهج العقلي التجريدي، من خلال التوفيق بين الفلسفة مضافة إلى الدين، فقد كان متقشفاً وزاهداً في دنياه، منقطعاً عنها في عالم العقل والتأمل والتجريد[1].

حيث اخذ نزعته المثالية من (أفلاطون)، ومنطقه التجريبي من (أرسطو)، وجمع بين آرائهما وتوصل إلى نظريته في التأمل العقلي في محاربة الجسم وشهواته والحرمان من لذائد ومتع الدنيا ومباهجها، مستخدما طريق العقل والأعمال الفكرية، وبالذات المعرّفة الميتافيزيقية، فهي أسمى الغايات الإنسانية التي ينشدها العقل[2].

لذا فمنهج الفارابي يعتمد الغائية، واتجاه منظومته الفكرية وجميع أجزاء فلسفته تقوم على أساس الغايات، حيث يرى أن كل ما في الوجود يهدف نحو

---

* الفارابي: أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، ولد في مدينة فاراب، ولقب بالمعلم الثاني بعد المعلم الأول أرسطو، من مؤلفاته: في المنطق (25رسالة)، ما بعد الطبيعة، كتاب الموسيقى الكبير، مدخل إلى فلسفة أرسطو، الجمع بين رأي الحكيمين، قسم الموجودات إلى ستة مراتب..المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص93 وما بعدها.

1 - التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، المصدر السابق، ص304.

2 - الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الإسلامي، سلسلة عالم المعرفة (87)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985، ص155.

غاية معينة، فهو يؤمن بوجود حقائق خلف التمظهرات المادية يسعى الفرد للوصول إليها، باعتبارها غايات مثل (الكمال، السعادة، الخير، الفضيلة)[1].

وقد قسم الفارابي الموجودات إلى ستة أقسام:

- الموجود الأول – هو الله سبحانه وتعالى.
- الموجود الثاني – العقل الأول وهو الواسطة الذي يتم من خلاله وعن طريقه إيصال الفيض الإلهي.
- الموجود الثالث – وهو العقل الفعال الذي يعد حلقة وصل بين العالم العلوي والعالم السفلي.
- الموجود الرابع – وهو النفس ويسمى العقل بالقوة ويعد عقلاً إنسانياً.
- الموجود الخامس – ويتمثل بالصورة.
- الموجود السادس – وهو المادة[2].

لذا يرى الفارابي أن أول موجود أوجده الحق تعالى هو العقل، وهو وجود يفتقر إلى وجود الله، أي افتقار العاشق للمعشوق، ونتيجة لذلك أفاض العقل الأول أو الوجود الأول الله كما أراد وأحب فجاء الوجود، الوجود الثالث أو العقل الثاني، وهكذا تناسلت الموجودات بعضها من فيض بعض إلى آخر صدور، وهو الصدور الطبيعي[3].

---

1 - مهاجرنيا، محسن: آفاق الفكر السياسي عند الحكيم الفارابي، ت: علاء رضائي، مراجعة: عدنان علي الحسيني، دائرة معارف الفقه الإسلامي، إيران، 2006، ص155.

2 - أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي الإسلامي، ط2، الإسكندرية، 1973، ص255-258.

3 - ألهاشم، جوزيف: الفارابي، دار الشرق الجديد للطباعة والنشر، بيروت، 1960، ص132. وينظر: الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص84.

وقد ادخل بواسطة مذهبه التوفيقي عناصر الفيض* الإلهي والروح الاشراقية كمصدر جديد في الابيستيمولوجيا أو المعرفة*، يقول (الفارابي): " روح الإنسان كالمرآة والعقل النظري يلعب دور الصاقل لتلك المرآة، والمعقولات ترسخ في الروح الإنسانية من ناحية الفيض الإلهي، كما يرتسم الشبح في المرآة المصقولة والشفافة. وعلى هذا، إذا لم تفسد شفافية الروح، ولم يرد عليها شيء من خارجها...ستشاهد الملكوت وستحصل على اللذة العليا "(1) ؛ على اعتبار ان الروح إذا مالت واتجهت نحو الباطن غابت عن الظاهر وإذا مالت واتجهت نحو الظاهر غابت عن الباطن، وإذا احتجبت من الحس الباطن إلى قوة غابت عن أخرى(2).

لذا ادخل مسالة التوفيق بين العقل والوحي في تقديره فسمى العقل الفعال بالروح الأمين، وسمى العقول بالملائكة وسمى الأفلاك التي فيها العقول بالملا الأعلى(3). وعلى هذا فالمعرفة الاشراقية التي تحصل عن طريق الفيض الإلهي

* استطاع الفارابي ان يحدد الفيض بطريقة عقلية وذلك بقوله ان يعقل ذاته، وان العالم صدر عن علمه بذاته، كما ان الموجودات تصدر عن الأول من جهة الفيض ووجوده، لان الوجود يفيض فيضا ضروريا، الا انه ليس لغاية. ينظر: مصطفى، غالب: الفارابي في سبيل الموسوعة الفلسفية، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1979، ص40.

* يرى الفارابي ان المعرفة البشرية ثلاثة أنواع: أولها – ما تحصله الحواس من المحسوسات، ثانيها – ما تحصله عن طريق العقل، ثالثها – ما يأتي إلى الإنسان عن طريق التنسك الذي يرتفع بصاحبه عن علائق الحس ونواشيء المادة.المزيد ينظر: الفيومي، محمد إبراهيم: تاريخ الفلسفة الإسلامية في المشرق، ط2، دار الجيل، بيروت، 1999، ص314.

1 - الفارابي، أبو نصر: فصوص الحكم، تحقيق: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، مصر، 1325هـ، ص155-156.

2 - الفيومي، محمد إبراهيم: تاريخ الفلسفة الإسلامية في المشرق، ط2، دار الجيل، بيروت، 1999، ص320.

3 - إبراهيم، إبراهيم مصطفى: مفهوم العقل في الفكر الإسلامي، المصدر السابق، ص72.

تستند إلى الذوق ألعرفاني والتجربة الصوفية ؛ على اعتبار أن المعرفة لدى الفارابي لا تعتبر جهداً عقلياً ، بل هي فيض وإمداد الهي تحصل بواسطة إشراق العقل الفعال.

وبذلك تغترف العقول المتأملة اشراقات العقل الفعال لترتقي النفس فوق المادة وشرورها متوسمة السعادة التي تنشدها ، فالفارابي يعتمد الاستدلال العقلي لجدل نازل يبدأ من الواحد (علة العلل)، وينتهي إلى عالم الحس والتغيير[1].

لذا فالعقل لدى الفارابي إنما يتداخل مع الروحي وصولا إلى اليقين وهذه تعد من أساسيات الفلسفة الفارابية ، وفي الفن وطبقاً لهذا المسعى نجد أن الفنان المسلم إنما يسمو بنفسه بشكل تصاعدي وفقا للنسغ الصاعد ، إذ يتوسم الفنان المطلق والكلي فوق كل ما هو جزئي مشوبا بالنظرة الصوفية ، التي لا تخلو من المعالجات العقلية. والفنان طبقاً لهذا التوجه يقترن نتاجه بالحدس الصوفي وصولا إلى عالم الكليات[2]. أي ان الأعمال الفنية للفنان المسلم ذات إبعاد ماورائية صوفية عقلية. كما اعتمد في مفاهيمه الجمالية الصوفية على التأمل العقلي، والذات المعرّفة الميتافيزيقية ، بوصفها من أسمى الغايات التي ينشدها الإنسان، والتي لا تبلغها إلا النفوس الطاهرة التي تستطيع بقداستها من اختراق الحجب لتتجاوز الواقع الحسي إلى العالم الحقيقي[3].

إن عملية توفيق الفارابي بين المنهج الحدسي المثالي (الأفلاطوني) والمنهج الحسي العقلي التجريبي (الأرسطي)، تؤدي إلى ارتباط الإنسان بالعالم الحسي والمادي بشكل صوفي، وكذلك التقرب من المطلق عن طريق تنقية النفس من عوالق المادة المبتذلة ، لذا ان مذهب الفارابي ذو أبعاد وتجليات صوفية ومثالية

1- وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش، الحلة ، مطبعة الصادق، 2007 ،ص92.

2- وادي، علي شناوة: المصدر السابق نفسه ، ص99-100.

3- الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الإسلامي، المصدر السابق، ص155-156 .

وروحية، وهذه الروحانية هي تنظيم للعقل والفكر، ولا يمكن الارتقاء إلى هذا العالم الروحاني إلا من خلال الفكر والعلم والتأمل.

التوحيدي* (311هـ-414هـ)

إن المتابع للفكر الصوفي عند التوحيدي يجد أن تصوفه متعمق ومؤمن سليم العقيدة، ليس فيه خروج عن الدين، وقد تميز كتابه (الإشارات الإلهية) بوصفه عملاً خالصاً من حيث الفكر والأسلوب، فهو شان الصوفية، استخدم إشارات، ورموزاً، وأسلوباً إيحائياً يمتاز بكل ماهو روحي، ولهفة الشوق الصوفي ولوعة الحب الإلهي، والرغبة الجامحة في طلب الوصول[1]، فهو يرى ان التصوف اسم يجمع أنواعا من الإشارة، وضروبا من العبارة، وجملته التذلل للحق بالتعزز على الخلق[2].

---

* التوحيدي: هو علي بن محمد بن العباس التوحيدي البغدادي، كنيته "أبو حيان"، امتهن حرفة الوراقة، ترك أبو حيان التوحيدي خلفه إرثا نفيسا تزهو به المكتبة العربية في مجالات متعددة منها الأدب والأخبار والفلسفة والتصوف واللغويات إلخ...المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص107 وما بعدها. وقد اهتم التوحيدي بالبحث في النفس، واعتبرها جوهر قائم بذاته، ومبدأ العقل في الموجود البشري، وبذلك فقد اقتصرت النفس على الإنسان لأنه الكائن الناطق، كما جعل من النفس الناطقة نفسا عارفة لله سبحانه كونه جوهرا إلهيا مدبرا للجسد وللأنفس الغضبية والشهوية. ينظر: الجبوري، نظلة احمد نائل، خصائص التجربة الصوفية، المصدر السابق، ص190.

1 - الملطاوي، حسن: الله والإنسان في فلسفة أبي حيان التوحيدي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989، ص359-360.

2 - المصدر السابق نفسه، ص383.

لقد اعتمد التوحيدي في فلسفته على الظن والتخيل أكثر من اعتماده على العقل والمنطق، لأن فلسفته تهدف إلى اللذة والنشوة الروحية، والوجود الصوفي أكثر مما تقوم على إقناع العقل بالحجة المنطقية، والبرهان الواضح الرصين[1].

ويرى أن هناك علاقة جدلية بين العلم والإلهام وذلك من خلال التفاعل بين العلم والعمل من جهة، والإلهام من جهة أخرى، في سعي دائب نحو الكمال، على الرغم من ان الإلهام فوق الفكر، ذلك أن الفكر أداة العمل البشري، أما الإلهام فهو هبة الله للإنسان. يقول التوحيدي " والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية "[2]. ويؤكد التوحيدي على ان الله تعالى قد حض الإنسان على اليقظة، لذا يدعوه إلى الوعي الذي يؤدي إلى الطمأنينة والنجاح، فاليقظة أو الوعي هو الوسيلة للكشف عن سر الأشياء وبواطنها، وهي تجلي معرفة الخالق من خلال السعي إليه عن طريق الكشف عن أسرار الكون والتصدي للكليات[3].

أما الجمال الإلهي فيعتبر مصدر الجمال الكلي لدى التوحيدي، وهو الجمال المطلق واللامتناهي، الذي تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء، ففي كتابه (الهوامل والشوامل) يقول: " من الحسن في غاية لا يجوز ان يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنها هي سبب حسن كل حسن، وهي

---

1 - عمر، طه فائز: النثر الفني عند ابي حيان التوحيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، ص164.

2 - الصديق، حسين: فلسفة الجمال وفلسفة الفن عند التوحيدي، دار القلم العربي، 2003، ص120-121.

3 - بهنسي، عفيف: الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص141.

التي تفيض بالحسن على غيرها، إذا كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها "[1].

بهذا قامت ألأفكار الجمالية للتوحيدي على مفهوم الحدس، فهو يقوم على تفاعل النفس والطبيعة، أي تفاعل الذات والموضوع حدسياً، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقلياً[2]. كما أن تجليات الجمال يراها في جميع المراتب الوجودية سواء كانت هذه المراتب مادية، أم روحية، ولا يمكن أن تخلو مرتبة من مراتب الوجود من تجلٍ للجمال، غير أن هناك تبايناً، وتفاضلاً في صفات الجمال من خلال مطابقتها للشرع، أو مخالفتها له، فكل ما خالف الشرع يعد قبيحاً، وإن كان في ذاته جميلاً، فالقبح هنا للإعتبار، والنسبة، فإذا ارتفعت النسبة، وألغي الاعتبار يصبح كل شيء جميلاً في هذا الوجود [3].

إن التوحيدي يربط بين الجمال المادي والجمال الروحي المثالي، ويجعل الجمال الإلهي في أعلى مستويات العشق الإلهي، فضلا عن بحثه حول جوهر النفس والتي اعتبرها جوهراً إلهياً، ومن خلال امتلاك الإنسان الحدس العقلي الذي يوصل إلى إدراك باطن الأشياء، وهذا ما جاء به المتصوفة عبر الزهد والاتحاد للاتصال بالذات الإلهية فمن خلال الحدس، وبعيداً عن المعطيات الحسية، يبحث عن ماهية الصورة الإلهية التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود، فالإنسان يرتقي بنفسه دوماً للبحث عن القيمة المطلقة، والتمثل بها، والمتمثلة في (الكمال والجلال والجمال) المطلق، وفي ذلك يقول التوحيدي: "جماليات الصورة الإلهية لا تدرك بالأبصار وإنما تدرك بالبصائر، فالمدركات

---

1 - التوحيدي، أبو حيان: الهوامل والشوامل، تقديم، صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ب ت، ص43.

2 - بهنسي، عفيف: الفكر الجمالي عند التوحيدي، المصدر السابق، ص58.

3 - العامري، ضاري مظهر صالح: الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، المصدر السابق، ص156.

العقلية أعلى وأشرف في المرتبة من المدركات الحسية فجمالية الصورة الإلهية هي أعلى منها في المرتبة "[1].

الغزالي (450هـ-505هـ)

لقد اتخذ الغزالي من الشك أساساً في منهجه للوصول إلى الحقائق والذي يقصد من ورائه الوصول إلى اليقين متنقلا من الاعتقاد الشعبي المقلد إلى التعاليم الباطنية وعلم الكلام إلى الفلسفة والفلاسفة والمتصوفة ليستقر بذلك على قاعدة من الزهد الواعي[2]. حيث يقول: " إذ الشكوك هي الموصلة إلى الحق، فمن لم يشك لم ينظر، ومن لم ينظر لم يبصر، ومن لم يبصر بقي في العمى والضلال"[3]. لذا نجد أن طروحاته قد تأثرت بالروح الصوفية فكان اقرب منه إلى الدين منه إلى الفلسفة، ووجد أن الصوفية تؤدي إلى العلم ولا يمكن الوصول إلى العلم بالتعلم المجرد بل بالذوق وهو نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه فيفرقون به بين الحق والباطل[4] ؛ حيث يرى أن المعرفة في القلوب اقرب إلى الحق، وإن إدراك القلب أفضل من إدراك العين، وقد اتخذ ذلك من قوله تعالى: ﴿ أَفَلَمْ يَسِيرُواْ فِى ٱلْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَآ أَوْ ءَاذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا ۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَـٰرُ وَلَـٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِى فِى ٱلصُّدُورِ ﴾ (سورة الحج:الآية 46)، وهو بذلك ينظر من منظور صوفي، وهو ان تكون مع الله بلا علاقة[5].

1 - التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع المؤانسة، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 1953، ص137.

2 - الجابري، علي حسين: الفلسفة الإسلامية، المصدر السابق، ص150.

3 - يعقوبي، محمود، خلاصة الميتافيزياء، المصدر السابق، ص91.

4 - آل وادي، علي شناوة: فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية – بابل، 2011، ص31.

5 - الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، ج4، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، 1988، ص356.

وقد تكلم الغزالي عن الزهد بقوله: " عبارة عن انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه، فكل من عدل عن شيء إلى غيره بمعاوضة وبيع وغيره فإنما عدل عنه لرغبته عنه، وإنما عدل إلى غيره لرغبته في غيره، فحاله بالإضافة إلى المعدول عنه يسمى زاهدا "[1] ؛ على اعتبار أن أعلى درجات الزهد هي أن ترغب عن كل ما سوى الله تعالى، والزاهد لابد له من علم ان الآخرة خير وأبقى.

ويثبت الغزالي أن حقيقة الوجود هي حقيقة الوحدة لله سبحانه وتعالى، وينفي الكثرة الظاهرة في الوجود، فهي كثرة تنوع ومشاهدة واعتبار وليست كثرة حقيقية، فالكثرة هي وحدة في الحقيقة، ويؤكد ذلك على صعيد التجربة الصوفية عندما يقر ان الوصول إلى الحقيقة يؤدي بالصوفي إلى الاستغراق بالفردانية المحض (الوحدة الحقيقية) فتنتفي عنه الكثرة، حيث لا يتصور ولا يتذوق إلا متى ارتفعت الكثرة[2].

ويؤمن الغزالي بالحدس والإلهام حيث يرى أن كليهما يكون عن طريق الاتصال بالعقل الفعال، وهذا أمر عام لكل معرفة تخرج من القوة إلى الفعل، فهو يمنح الحدس فاعلية وصبغة فوق عقلية تفرضها وجدانية الإيمان والذوق الصوفي، بعد التخلص من الشواغل الحسية والركون إلى الشواغل الباطنية. أما المعرفة بالوحي فهي كالإلهام، نفث في الروح بواسطة الملائكة، إلا ان شرف الوحي اكبر حيث يتولد من إفاضة العقل الكلي فيما الإلهام إشراق من النفس الكلية[3]. أما الحس فانه لما له من صفات، يكون عاجزاً تماماً عن إدراك

---

1 - شمس الدين، احمد: الغزالي، دار الكتب العالمية، بيروت، 1990، ص130.

2 - الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، المصدر السابق، ص233.

3 - ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003، ص27.

اللامتناهي (اللامرئي المطلق) كون الحس لا يدرك إلا الحسي أي المتناهي لا يدرك إلا المتناهي، بينما العقل الحدسي قادر على ذلك[1].

ومما سبق نجد أن غاية الطريق الصوفي عند الغزالي هي المعرفة بالله، وأداة المعرفة الصوفية عنده هي القلب وليست الحواس ولا العقل. كما ان المعرفة بالله فطرية، فكل قلب صالح لمعرفة الحقائق بالفطرة، أما منهج المعرفة فهو الكشف وهو إدراك وجداني يختلف عن الإدراك الحسي والعقلي[2]. يقول الغزالي: " ان الذين لا يعرفون الله حق معرفته يقتصر حبهم على الموجودات الحسية، فالذي يحب الله ليؤثر لذة حبه على كل لذة أخرى لان اللذات الباطنة اغلب على ذوي الكمال العقلي من جميع اللذات الظاهرة المدركة بالحواس "[3].

أما نظرته إلى الجمال فهي نظرة ميتافيزيقية تصل إلى ذروة الاستبصار العميق، من خلال تجاوزه للتمظهرات السطحية للأشياء، على الرغم من أن الغزالي ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي، وكأنما الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به الجمالات بمثال الجمال بالذات[4]. ففي قوله: " إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس والى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة... وكل جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال، فان كان مدركاً

---

1 - الموسوي، شوقي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005، ص111.

2 - المرزوقي، جمال: الفلسفة الإسلامية بين الندية والتبعية، دار الهداية للطباعة والنشر، 2002، ص182-183.

3 - غالب، مصطفى: فلاسفة من الشرق والغرب، بيروت، منشورات حمد، 1968، ص151.

4 - أبو شيخه، ياسمين نزيه: دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، 2009، ص46.

بالقلب فهو محبوب بالقلب "[1]. وهنا يؤكد (الغزالي) على نور القلب والبصيرة ؛ على اعتبار ان البصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب اشد إدراكاً من العين الحسية، وجمال المعاني المدركة بالعقل والقلب أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار[2]. بذلك ميز بين طائفتين من الظواهر الجمالية، طائفة تدرك بالحواس وهي تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها، والطائفة الثانية هي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية، وأداة إدراكها القلب[3]. وهذا يدل على أن الجمال الحسي لا يمنحه أهمية مثل الذي يهتم بالمعنى، وهو جمال يتصل بالحدسي والماهية والخالص الذي لا يدركه إلا أصحاب العقول البصيرة[4].

إن الغزالي اتخذ من المنهج الصوفي بإبعاده الروحية طريقاً للوصول إلى الحقائق الإلهية، وهذا يتم عن طريق جلاء القلب وتطهير النفس، لان الحقائق غير موجودة في العالم المادي الدنيوي وإنما موجودة في العالم الروحي الأخروي، وبهذا يصل إلى مرحلة التجرد، ويرتقي مصعّداً في ارتقائه حتى يجرد الفكر من ملازمات الصورة المألوفة، كما ان قمعه لذاته (الدنيوية) خطوة لازمة - عقلا - لانتزاع الفكر من مالوفاته وأشيائه، وتجريد المعاني الباطنية للأشياء من ظواهرها، يجد بهذا التجرد الصوفي خلاصاً إلى معرفة الحقيقة ؛ على اعتبار أن التصوف هو القدرة على انتزاع النفس مما هو معهود ومألوف.

---

1 - علي، حسين: فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010، ص156.

2 - الموسوي، موسى: من الكندي إلى ابن رشد، ط2، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1977، ص172.

3 - أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ب ت، ص23.

4 - آل وادي، علي شناوة: فلسفة الفن وعلم الجمال، المصدر السابق، ص32.

السهروردي* (549هـ -587هـ)

بينما اتخذ السهروردي من الإشراق* أساساً لمنهجه، حيث يتسلل الفيض النوراني وينعكس من نور إلى أنوار أخرى ضمن نور الأنوار يفيض عنه النور الإبداعي الأول، وعنه تصدر أنوار طويلة تدعى القواهر العالية، ثم تصدر من هذه الأخيرة أنوار عرضية تسمى أرباب الأنواع المتحكمة والموجهة لشؤون الأنوار الموجودة في العالم[1].

يقول السهروردي: " فإذا ما تجردنا عن الملذات الجسمية تجلى لنا نور الهي لا ينقطع مدده عنا وهذا النور صادر عن كائن منزلته منا بمنزلة الأب والسيد

---

* السهروردي: هو شهاب الدين يحيى بن حبش بن أميرك السهروردي، ولد بسهرورد عام 549 هـ وقتل بحلب عام 587 هـ بين السادسة والثامنة والثلاثين من عمره، أطلق عليه (الشيخ المقتول) أما سبب قتله أفكاره وجراءة طروحاته ومناظراته مع فقهاء حلب الذين إلبو عليه وشنعوا ورموه بالإلحاد وحثوا عليه صلاح الدين الأيوبي الذي وافقهم وجاراهم فكتب الى أبنه الظاهر سلطان حلب يأمره بقتل السهروردي وتم قتله، يقول السهروردي عن نفسه أنه من الفلاسفة المتألهين، أي المتصوفين، وللسهروردي نحو 49 كتاب معظمها في التصوف، ومنها: (رسالة أصوات أجنحة جبرائيل، كلمة التصوف، الغربة الغربية، مؤنس العشاق، الواردات الإلهية، لوامع الأنوار) وغيرها.... للمزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص 307 وما بعدها.

* الإشراق: وهو أسم يعني السنا والبهاء وكما أن هذا المصطلح يعني في سماء الروح (المثالية) لحظة تجلي المعرفة. ونتيجة لذلك فأنما تفهم بالفلسفة المشرقية أو بالحكمة أللدنية المشرقية عقيدة تستند إلى محاضرة الفيلسوف للظهور الصباحي للأنوار المعقولة وانسكاب مطالعها على الأرواح لدى مفارقة هذه الأرواح للأجساد، فهي فلسفة تفترض رؤية داخلية وتجربة صوفية، ومعرفة هي معرفة مشرقية بالنظر لانتسابها الى مشرق المعقولات الخالصة، ونستطيع أن نفهم أن فلسفة الإشراق فلسفة تشير إلى حكمة الاشراقيين أو المشرقيين،... للمزيد ينظر: كوربان، هنري: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ت: نصير مردة، حسن قبيسي، منشورات عويدات، بيروت، 1961، ص 309 وما بعدها.

1 - أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، المصدر السابق، ص544.

الأعظم للنوع الإنساني، وهو الواهب لجميع الصور، ومصدر النفوس على اختلافها، ويسمى الروح المقدسة أو بلغة الفلاسفة العقل الفعال"[1].إن المعرفة الصوفية على الرغم من اعتمادها على الإشراق فهي لا تسلم بالعقل كأداة للوصول إلى عوالم خفية، وان العقل الفعال يعد عنصراً اشراقياً سامياً عند السهروردي، ولكنه يؤكد بأنه يساعد الذهن في إدراك الأشياء[2].

أما نظريته في الفيض فانه ينطلق من منطلق فلسفي إشراقي (كشفي)، ويؤسس نظريته على المبدأ الفيضي القائل: إن الواحد لا يصدر عنه مباشرة إلا واحد، من جانب، ويأخذ بمقولتي الواجب والممكن في كيفية تحقيق الصلة بين اللّه والعالم من جانب آخر، ومزج نظرية الفيض مع نظرية العقول المفارقة من جانب ثالث[3].

لذا فان إدراك الحقيقة المطلقة إنما يكون بالكشف والذوق والمشاهدة والإشراق، ولا يتم ذلك إلا بمجاهدة النفس وتنزهها عن أدران الوجود، والترفع بها والتسامي عن الماديات وعلائقها وملذاتها المختلفة[4].

إن تصوف السهروردي يتمثل بالإشراق والنور الإلهي، والبحث نحو الحقيقة الإلهية، من خلال تخلص النفس وتجردها من العالم الحسي المظلم، لكي تحيا بين النفوس المجردة الواصلة إلى جوار نور الأنوار.

---

1 - فتاح، عرفان عبد الحميد: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، 1993، ص241-242.

2 - أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، 1992،ص78.

3 - الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية، المصدر السابق، ص269-270.

4 - عاصي، حسن: التصوف الإسلامي، مفهومه، تطوره، ومكانه من الدين والحياة، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1994، ص16.

المحور الثاني: التصوف في الفكر الفلسفي

الفكر الفلسفي اليوناني

المدرسة الفيثاغورية*

تعد المدرسة الفيثاغورية إلى جانب كونها مدرسة فلسفية، مدرسة دينية أخلاقية ذات خصائص صوفية، تتمثل بمبادئ روحية ومذاهب متصلة بالزهد والعبادة. إن أساس نظرية فيثاغورس هي انعكاس لفلسفته العامة التي تصور العالم من خلالها تصوراً رياضياً، فقد استرعاه التقابل العجيب بين الأعداد والأشكال والحركات والأصوات وعده أساس تكوين العالم، إذ أن مبادئ هذه الأعداد هي أصل الموجودات حسب تصوره[1]، والأعداد نماذج تحاكيها الموجودات من غير أن تكون هذه النماذج مفارقة لصورها في الذهن، لذا فهناك عالمان: عالم الموجودات وعالم الأعداد[2]، فالعدد يمثل مقداراً وشكلاً في ان واحد وليس مجرد رقم[3]؛ وان الأرقام تتشكل فيها هارمونية، فاعتبرها فيثاغورس بمثابة القانون الموضوعي الذي يحكم جميع مظاهر الوجود، والأعداد بحد ذاتها أصلا وجوهرا وماهية، والعدد شيء مقدس والذي منه تستخرج نسب معينة هي أصل الانسجام في الكون، واصل الأشياء، وبذلك أعطى للعدد قيمة

---

* نسبة إلى فيثاغورس (572-497ق.م) الذي نشا في ساموس، وهي جزيرة ايونية، هاجر إلى كروتونا، في اليونان الكبرى عام 538 ق.م أسس جماعة ذات طابع ديني هدفها تطهير النفس للوصول إلى الحياة السعيدة بعد الموت. المزيد ينظر: فخري، ماجد: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار العلم للملايين، بيروت، 1991، ص23.

1 - قرني، عزت: الفلسفة اليونانية حتى أفلاطون، ، جامعة الكويت، 1993، ص29.

2 - محمود، حربي عباس: الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي إلى الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص97.

3 - آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط، مكتبة الفكر العربي، بغداد، ط3، 1985، ص35.

وجودية لا حسابية فقط[1]. وفكرة الانسجام من الجوانب المهمة التي أكد عليها الفيثاغوريون، حيث تقوم هذه الفكرة على الأعداد بوصفها أصل الأشياء، فالانسجام تدركه الروح الإنسانية،فتصور الطبيعة على أنها قائمة على الأعداد هو في الوقت نفسه تصور إنساني[2].

وفيثاغورس باتجاهه الصوفي الرياضي عد هذا الاتجاه سبيلاً للمعرفة الحدسية العليا التي تتجاوز المحسوس المتغير لتوصل الإنسان إلى معرفة يقينية، والجمالية في الرياضيات تنهض على يقينية هذه المعرفة التي اعتمدت السبيل الهندسي في حل معضلاتها نحو الكون.. على اعتبار أن قواعد التجريد أرحب القواعد للمعرفة اليقينية في ذلك الوقت[3].

فضلاً عن ذلك إن فيثاغورس يعتقد في تناسخ الأرواح، والغاية من ذلك هو تحرير النفس من دائرة الولادات المتعددة ؛ لان النفس منفصلة عن البدن، خالدة وأزلية ولها وجود سابق على وجود البدن، فالتطهير من تمظهرات العالم المادي بشيئيته الحسية وسائر العلائق الأرضية، والخلاص نحو المقام الأعلى، هو السبيل الوحيد إلى خلاص النفس بعد الموت، وهذا التطهير كما يرى فيثاغورس إنما يتم بالموسيقى، وعلى هذا الأساس يرى أن الحياة ثلاثة أنواع: (الحياة النظرية والحياة العملية وحياة التأمل والعكوف على الذات)[4]، بهذا فقد ارتبطت الرؤية الصوفية لدى الفيثاغوريين بالموسيقى كوسيلة هامة من وسائل تطهير النفس من

---

1 - إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1997، ص168 .

2 - بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة: 1958، ص87.

3 - أل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص32 – 35.

4 - محمود، حربي عباس: الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي إلى الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص101-103.

أدران الجسد، ووفقا لذلك فهي لا تتعارض والنظام الكوني الذي تألفه النفس البشرية[1].

والجمال لدى فيثاغورس يتمثل من خلال التناسق العددي الذي ينطبق على ابسط الظواهر واعقدها فالعالم نغم وعدد، فجمال الموسيقى كجمال الوجود يكمن في النسب والعلاقات الرياضية كما يكمن جمال الكون في الانسجام الدقيق بين حركة الأفلاك والكواكب والنجوم[2].

لذا أن (الفيثاغوريين) يؤكدون على الجانب الروحي الذي يتسم بالتصوف، من خلال الأعداد، والنغم، والموسيقى باعتبارها وسيلة في غاية الأهمية للخلاص من الوجود المادي، والتمسك بعالم آخر هو العالم الحقيقي، ومعرفة الحقيقة الأبدية التي لا تتغير، هذه الحقيقة هي النظام والتناسب والانسجام في الكون ويتمثل ذلك في التناغم الموسيقي، فمن خلال التأمل تتطهر النفس وتعود إلى حالتها الإلهية، فهناك علاقة بين جمال النغم الموسيقي والتطهير الديني، وبذلك ينتهي الفيثاغوريون إلى عقيدة أخلاقية صوفية تتمثل بمحاسبة النفس وفحص الضمير.

---

1 - لجنة التأليف والنشر: قصة الفلسفة اليونانية، تصنيف: احمد أمين، ط2، مطبعة المكتبة العصرية، 1935، ص165.

2 - أبو دبسة، فداء حسين وآخرون: فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ص35.

سقراط*(469-399 ق.م)

إن تقوى سقراط العميقة تتركز في الإيمان بان العالم تحكمه قوى الخير الإلهية التي تأمر الكون جميعا بالحسنى، إن هذه التقوى إنما تقوم على العقل، حيث تجعل من نظرته للعالم نظرة غائية، أي أن هناك خيراً محضاً في نهاية كل حركة و كل مسعى، وهو الوجود الحقيقي للنفس، وهذا الخير هو المعرفة، والفضيلة هي معرفة الخير، ولا يعني (سقراط) بـ (المعرفة)، المعرفة المجردة، بل يعني الإدراك الكامل أو المباشر أو الرؤية أو الحدس، أي فتح عين النفس نحو الرؤية المباشرة[1].لذا فان المبدأ الرئيس في فلسفة سقراط يتمثل بالبحث عن المعرفة، لأنه يرى أن المعرفة لا يمكن أن تقوم على أساس صحيح إلا بعد دراسة طرق الوصول إلى المعرفة. ثم إن الأخلاق نفسها لا يمكن أن تقوم إذا لم تسبق بالعلم، لان الفضيلة تقوم على العلم. فهو بذلك غير وجهة نظر الفلاسفة، لأنه وجه نظر الفلسفة إلى معرفة الماهيات، بدلا من توجهها إلى معرفة الموضوعات الخارجية[2]. فهو يرى أن المعرفة المنبثقة من الإدراك الحسي هي معرفة جزئية لاختلافها ما بين الأفراد بل يتعدى ذلك إلى اختلافها تبعًا للشخص الواحد ذاته أما العقل فهو عام لدى الناس جميعاً ويعتبر ملكة المفاهيم[3]، على اعتبار أن العقل هو الذي يكشف حقيقة وماهية الأشياء.

---

* سقراط (469-399): ولد في أثينا، وعلم فيها، واتهم بالإلحاد، وحكم عليه بالإعدام، بدا نحاتا كأبيه، انتهج منهجا جديدا في البحث والفلسفة، ففي البحث كان له مرحلتان تدعيان (التهكم والتوليد)، أما في الفلسفة، فكان يرى ان لكل شيء طبيعة او ماهية هي حقيقته، يكشفها العقل... المزيد ينظر: كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مراجعة: آمون، هلا رشيد، دار القلم للطباعة والنشر، ب ت، ص63.

1 - ارمسترونغ، ا.هـ: مدخل إلى الفلسفة القديمة، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009، ص55-56.

2 - بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ط2، ج1، المصدر السابق، ص577.

3 - المقدم، عدرة غادة: فلسفة النظريات الجمالية، لبنان، 1996،ص34.

فسقراط أول من امن بوجود حقيقة ثابتة مستقلة عن الحقيقة المحسوسة، وامن بوجود المعرفة الصحيحة التي لا تكون بدون فضيلة[1]. وان عبارته (اعرف نفسك) تؤكد على ان للإنسان روحاً تسيطر علىكل ما هو حسي، فغايته عقلية روحية لا تتحقق إلا في عالم المطلق، حينما تكون النفس قد خلصت من جسمها المادي، لكي تتهيأ للعالم الآخر من خلال ممارسة الفضيلة، بوصفها خيرها الحقيقي[2].

وفي مقارنة بين النفس والجسد يقول سقراط: " إن النفس هي أشبه ما يكون بما هو الهي وخالد وعقلي ومتجانس وغير قابل للانحلال ومتناغم وغير متحول قط، بينما الجسد هو أشبه ما يكون بما هو بشري وفان ومتعدد الأشكال وغير معقول ومنحل وغير متناغم قط "[3]. كما يعتقد بان الموت هو السبيل إلى تحرير الفكر، ولن تستطيع النفس ان تدرك أي شيء عن حقيقته إلا إذا قطعت كل وشيجة تربطها بالجسم، لأنه يعوقها عن المعرفة الحقّة[4].

كما اوجد العلاقة بين المعرفة والجمال في ذاته، إذ يضع الجمال بمرتبة أعلى من الفن. والجمال عنده يتصف بالكلية بينما الفن يتصف بالجزئية[5]، كما اخضع الجمال لمبدأ الغائية، لان كل شيء في الوجود غاية يسعى إلى بلوغها وفيه يتحقق كماله بشرط ان تكون موجهة نحو الخير والفضيلة والقيم

---

1 - السبيعي، عدنان، وآخرون: الفلسفة من تاريخ الفكر الفلسفي، دار العصماء، سوريا، 2006،ص46.

2 - الفقيه، شبر: الخطاب الفلسفي العربي الإسلامي المعاصر بين إشكالية المنهج وازدواجية التراث، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، 2009، ص47.

3 - فخري، ماجد: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار العلم للملايين، بيروت، 1991، ص75-76.

4 - خضر، كريم نجم: مفهوم الروح في الديانات السماوية، المصدر السابق، ص66.

5 - رسل، برتراند: حكمة الغرب، ج1 ترجمة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة (62)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983، ص112.

الأخلاقية العليا، فسقراط يؤكد على توجيه الفن لغاية ووظيفة تخدم الحياة (الجمال الهادف)[1].

لذا أن سقراط، قد حقق نجاحاً من خلال توجهاته الروحية ذات المنحى الصوفي التي تؤكد على جانب الخير والفضيلة، وضرورة تبني المرء الأخلاق الإلهية للوصول إلى المطلق.

أفلاطون* (427-347 **ق.م**)

لقد وجه أفلاطون عنايته الأولى إلى البحث في الماهيات، ذلك أن موضوع العلم عنده هو تلك المثل* أو الماهيات* التي هي في نظره مبادئ المعرفة والوجود على السواء[2]، وان العلم هو المعرفة اليقينية المؤسسة على العقل، فقد ربط

---

1 - أبو دبسة، فداء حسين وآخرون: فلسفة علم الجمال عبر العصور، المصدر السابق، ص30-31.

* أفلاطون (427-347 ق.م): فيلسوف يوناني ولد في اثينا، يقال ان الاسم الأصلي له (ارستوقلس) ثم أطلق عليه اسم (فلاطن)، بسبب سعة جبهته وعظيم بسطته، احد تلاميذ سقراط وهو في سن العشرين، أنشا الأكاديمية سنة (388 ق.م)، من مؤلفاته محاورات عديدة منها: هيبياس الأكبر- والأصغر – جورجياس – المأدبة – فيدون......المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج1، المصدر السابق،ص154 وما بعدها.

* المثل: ذهب أفلاطون إلى إن المعاني والمثل مفارقة في عالم خاص بها هو عالم المعقولات، وهي نماذج وأصول للعالم الحسي، فالمثل هي وحدها الموجودات الحقيقية وليست الأشياء إلا مجرد أشباح للمثل. ينظر: المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية، تصدير: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص170.

* الماهية: ماهية الشيء، ما به الشيء هو هو، وهي من حيث هي هي لا موجودة ولا معدومة، ولا كلي ولا جزئي، ولا خاص ولا عام. المزيد ينظر: الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد: التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2003، ص161.

2 - إبراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، ب ت، ص22.

أفلاطون بين العقل والإلوهية* أي أن يوفق بين العقل وما يعطيه من قيم علمية، ومعارف إنسانية، وبين الدين وما يعطيه من قيم أخلاقية وإيمان مطلق بالله[1].

ولما كان العالم المحسوس متغيراً ومتحولاً، فان أفلاطون ينظر إلى الأشياء المحسوسة من خلال تغيرها وتحولها، فهي إذن لا يمكن أن تمثل حقيقة الوجود، ذات الطابع الروحي الكامن في المثل العليا أو عالم المثل الأزلية، عالم الأفكار، وان هذه الأشياء ما هي إلا صور للأفكار غير الملموسة، أو هي ظلال وانعكاسات لها، ذلك أن الأفكار والمثل تتسم بالثبات والنقاء[2]. فالمثل في نظره هي الماهية الحقيقية للشيء فهي الجميل في ذاته والخير في ذاته..ومن خلال فكرة الإلوهية يتضح رأيه في الوجود، حيث يرى ان الوجود الحقيقي هو الوجود المطلق الذي يتمثل بعالم المثل، أما غيره من الموجودات المرئية فهو وجود مقيد[3]. وبذلك فان أفلاطون يؤكد على المنحى الحدسي ـ الاستبطاني ودوره في الوصول إلى الحقيقة الأكثر عمقا وكشفا من الرؤية الحسية إلى العالم الخارجي والتوحد بتلك الحقيقة[4].

أما النفس الإنسانية فيرى (أفلاطون) أنها حقيقة تنتمي إلى عالم المثل، فهو عالم مثالي يتصف بالحقيقة والجمال والخير والخلود وفيه يذكر أصلها

---

* الإلوهية: اسم مرتبة جامعة لمراتب الأسماء والصفات كلها، وقيل أنها جميع حقائق الوجود. المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق،ص 649.

1 - إبراهيم، إبراهيم مصطفى: مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1993، ص58.

2 - رياض، عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، 1994، ص177.

3 - طعيمة، صابر: التصوف والتفلسف، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005، ص422-423.

4 - وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش، مطبعة الصادق، الحلة، 2007، ص21.

السماوي، ويجعلها تحن إليه وهي على هذه الأرض[1] ؛ وهي على الرغم، من تمايزها من الجسم أكسبته وجوده الحقيقي عندما حلت فيه لأنها المبدأ المحدد[2]؛ على اعتبار ان هذه النفس قد شاهدت عالم المثل قبل احتباسها في الجسم، وان أفكارنا ليست سوى تذكر لذلك الحدس السابق[3].

وبذلك أن أفلاطون يعد ذو نزعة صوفية من خلال تأكيده على أن النفس تسعى إلى المعرفة والوصول إلى الحقيقة الثابتة، عن طريق تطهير النفس من الجسد، والابتعاد عن تمظهرات العالم الخارجي ورفض مغريات العالم الحسي، لذا فان وظيفة النفس في الجسد هي أن تقوده من دون توقف، نحو الكمال حيث الخير والعدالة والجمال وان تحترم الغاية الإلهية التي نزلت النفس من اجلها إلى هذا العالم وهي تحقيق النظام والانسجام، كونها عرفته في أثناء وجودها هناك فتحاول بثه هنا؛ وهذا ما انعكس على الفن حيث حارب أفلاطون خداع الحواس في فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، كما آمن بأفضلية الإلهام* والهوس والحب على كل معرفة تعقلية، ذلك لأنه رأى في هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهي الذي توجد به الحقيقة. لذا فقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفي عند أفلاطون بنزعة لاعقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحدس أو الرؤية المباشرة التي تختلف

---

1 - مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، ب ت، ص31.

2 - غريغوا، فرنسوا: المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، ت: نهاد رضا، بيروت، ب.ت، ص65.

3 - يعقوبي، محمود: خلاصة الميتافيزياء، دار الكتاب الحديث، 2002، ص130.

* الإلهام: ما يلقى في الروع بطريق الفيض، وقيل الإلهام ما وقع في القلب من علم، ويدعو إلى العمل من غير استدلال بآية ولا نظر في حجة، والإلهام حجة عند الصوفية وليس بحجة عند العلماء. المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص649.

عن الاستدلال العقلي أو الإدراك الحسي[1] ؛ وبالتالي نجد ان أفلاطون قد أكد على أن الفن ما هو إلا تجلي صوفي نحو عالم المثل يستقي بنظام جدلي يحقق معطيات عالم المثل، والتي هي معطيات مجردة من عوالق الحس والنسبية. فالعمل الفني هو العمل البعيد عن الحياة اليومية المحسوسة، فيرى أفلاطون ان الفنان لا يستمد فنه من العقل والتفكير، بل يستمد إبداعه الفني من الوحي والإلهام، لذلك فالفنان كائن مقدس يختلف عن البشر الاعتيادي الذي رفض مغريات الحس الزائف ونذر نفسه للمثل[2]. فالجمال متصل بالخير وتابع له، ومن جهة أخرى متصل بالمثال الأعلى للحق، لذا فهو جمال نقي صافي.

أرسطو* (384-322 **ق.م**)

يرى أرسطو ان الإدراك الحسي ليس عملية جسمانية ترجع إلى الجسم – كما يرى أفلاطون – بل انه عملية تستدعي عمل النفس بالإضافة إلى الجسم. واستخلاص الصورة من مادتها، أي أنها عملية تجريد تمهد لعملية تجريد أخرى أعلى وتحدث حين يدرك العقل المجردات أو حين يرتفع من إدراك الجزئيات المحسوسة إلى الكليات أو الماهيات العقلية[3].

---

1 - مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص36.

2 - أمين، احمد، وزكي نجيب: قصة الفلسفة اليونانية،ط6، مطبعة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، 1966، ص139.

* أرسطو: ولد سنة 384 ق. م بمدينة اسطاغيرا وهي مستعمرة ايونية قديمة على الشاطئ الشرقي من خلقيدية، دخل الأكاديمية سنة 366 ق. م وهي المدرسة التي كان يدرس فيها أفلاطون، له مؤلفات كثيرة وكتب في (المنطق – الطبيعية –الميتافيزيقية – الأخلاقية – الشعرية)، المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج1، المصدر السابق، ص98 .

3 - مطر، أميرة حلمي: الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص231.

فإدراك الكلي هو الذي يمثل المعرفة اليقينية عند أرسطو التي تهدف إلى الوصول إلى اليقين والوصول إلى ما يتصف بالضرورة، وان معرفة ماهية الأشياء أو الجوهر هي معرفة تتمثل في الحدس العقلي الذي يبلغ الكلي من خلال الإدراك الحسي للجزئيات[1]. وبذلك فالعلم الذي يصل إلى الإدراك الكلي الذي يفسر كل ما هو جزئي، هو العلم الإلهي الذي يبحث في الإلوهية. ومن خلال ذلك ان أرسطو اقترب من الجوانب الروحية التي اتسمت بها الصوفية، والتي تؤكد على الاتصال بالذات الإلهية. ولهذا فهو ميز بين وجودين (وجود ميتافيزيقي ووجود فيزيقي)*، الأول روحي أي ما وراء الطبيعة، والثاني له وجود متحقق في الحقيقة والذهن معا[2]. فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أن أرسطو يرى في الفنان، وان حاكى الطبيعة فان هذا لا يعني ان هناك مطابقة، ذلك لان من طبيعة العمل الفني أما ان يكون أفضل من الطبيعة، أو دون مستواها، وحين يكون العمل الفني أفضل من الطبيعة فهذا يعني رجوع الفنان إلى نماذج كاملة، والى التصورات المثالية التي لا تقع تحت بصره في الواقع وإنما توجد في عالم المعقولات[3].

بمعنى آخر ان الفنان من وجهة نظر أرسطو هو بمثابة مفكر، ومنقب عن الجواهر المتماثلة مع عالم المثل في الأشياء والإشكال والمفاهيم والظواهر فيعمل

---

1 - المصدر السابق نفسه، ص238.

* ميتافيزيقي: مصطلح يطلق على كل فكرة أو مبدأ أو حكم لا يعتمد على الحس والتجربة. ينظر: مغنية، محمد جواد: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ب ت، ص228. فيزيقي: دراسة الظواهر الطبيعية التي لا تمس التكوين الداخلي للأجسام. المزيد ينظر: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص142.

2 - الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، 1989، ص63.

3 - عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية، مصر، 1999، ص57.

على تكثيفها وإظهارها للناس. كما ان لنظرية (التطهير) آثار مهمة وكبيرة في فلسفته الفنية، فقد عد النتاج الفني الحقيقي هو الذي يعمل على تصفية الروح من الشوائب، وعوالق المادة الحسية، وذلك عن طريق التطهير التي يصاحبها نوع من مشاعر النشوة والانتعاش، حيث ان هذه المشاعر تسمو بالنفس إلى المراتب العليا في البناء الأخلاقي[1].

إن أرسطو يبحث عن الجمال الروحي، بعد أن يرتقي من المستوى المادي والروحي إلى المستوى الروحي ذي الأبعاد الصوفية، أي رجوعه إلى مستوى أخلاق الخير المطلق، من خلال التخلي عن ميل النفس، لان الجمال المادي مهما يسمو فهو اقل رفعة من الجمال الروحي[2] ؛ فالجمال والخير لدى أرسطو يوليهما قيمة ميتافيزيقية وكونية عليا ؛ فالخير يعني الفضيلة، فهو يتمتع بعناصر من السمو والغائية، والفضيلة تكمن أساسا في العمل المنزه عن أي منفعة، ذلك ان التجرد عن النفع هو بحد ذاته جمال[3].

وهنا يقترب أرسطو في طروحاته من التصوف، حيث يؤكد على الخير والفضيلة لتحقيق الجمال، من خلال التجريد عن المنفعة المادية والالتزام بكل ماهو روحي ؛ على اعتبار ان الصوفية تصر على الجمال الروحي من خلال تصورها المطلق بان الروح لها الشرف والسبق في الوجود، كما أدركت الصوفية

---

1 - عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط2، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001،ص36-38.

2 - أرسطو: فن الشعر، ت: بدوي، عبد الرحمن، دار النهضة المصرية، مصر، 1953، ص66.

3 - باير، ريمون: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، ت: ميشال عاصي وميشال سليمان، دار نلسن، بيروت، 2008، ص73-76.

من قبل أن من ضمن الحقائق الروحية كونها غير قابلة للفساد، وهي أزلية خالدة[1].

فيلون* (40 ق.م-40 م)

لقد ذهب (فيلون) في طروحاته وبحثه عن اللاتناهي، حيث جعل من اللامتناهي أعلى درجة من المتناهي على أساس أن اللامتناهي هو الذي يعم ويشمل كل متناه، وانه يحوي صفات لا حصر لها، بينما المتناهي يشتمل على صفات محدودة[2]؛ كما آمن (فيلون) بوحدة الوجود من خلال إيمانه باله اليهود (يهوا Yahoweh) وهو الإله المفارق للعالم المحسوس، وهو الإله المتعالي اللامتناهي في صفات الكمال التي لا يمكن أن تحدد أو تحصر، وهو يؤثر في العالم عن طريق وسائط أو قوى إلهية منها (اللوغوس*، والحكمة الإلهية "صوفيا")[3]. لذا نجد أن (فيلون) ومن خلال إيمانه بوحدة الوجود ومن خلال جدلية

---

1 - العامري، ضاري مظهر صالح: الجمال وجلال الجمال في القران الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، دار الضياء للطباعة والتصميم، النجف الاشرف، 2011، ص121.

* فيلون: فيلسوف ومفكر عاش في الإسكندرية، يهودي الديانة، جمع بين الفلسفة واللاهوت، وان الفلسفة عند فيلون هي ان تكون مؤدية إلى الخلاص، وهي وحي عميق غامض لبيان الحقائق، وان طريق الخلاص يمر بمرحلتين: مرحلة الشك ومرحلة التصوف. المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص219 وما بعدها. وينظر: مطلك، فضيلة عباس: الأصول الاشراقية عند فلاسفة المغرب، بيت الحكمة، بغداد، 2001، ص57.

2 - بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة،ج2، المصدر السابق، ص221.

* اللوغوس (Logos): كلمة إلهية تعني عند هراقليطس هو القانون الكلي للكون، وعند فيلون انه أول القوى الصادرة عن الله وانه محل الصور والنموذج الأول لكل الأشياء. المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص371.

3 - مطر، أميرة حلمي: الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، المصدر السابق، ص391-392.

المتناهي واللامتناهي، فانه يحث المتناهي إلى التوجه نحو المثالي والمطلق والوصول إلى الحقيقة وهي اللامتناهي. وهذا يتم على مرحلتين: المرحلة الأولى: مرحلة الشك وهي مرحلة لابد منها بوصفها وسيلة للمعرفة فالنظر إلى نفس الإنسان وإدراك المرء لذاته نقطة هو البدء في كل تفكير فلسفي، ومن خلال هذا الإدراك يكشف الكثير من الأخطاء ومن بينها الحواس التي تخدع الإنسان، وان كل ما نصل إليه هو زائل وفان، وبذلك فان العالم هو وهم وانه لا قيمة لأي شيء موجود فيه، وهذا يدفعنا إلى البحث عن وسيلة للخلاص، ولا يمكن أن يجد الخلاص إلا بالفناء في حضن الإلوهية، والفناء يتم عن طريق التصوف، وهنا نجد المرحلة الثانية، إذ لا سبيل إلى إدراك الله إلا إدراكاً مباشراً وهذا الإدراك إنما يتم عن طريق التجربة الصوفية [1]. والسبيل إلى ذلك يتم من خلال ثلاث طرق: الأول، طريق المجاهدة، والثاني، طريق العلم، والثالث، عن طريق اللطف الواهب للقداسة[2]،ويراد بطريق المجاهدة طريق (يعقوب)، وهو طريق الزهد فلم يعد تشغله بهرجة الحياة الدنيا بل كانت وجهته الحق، وهنا بلغ مراده بمطالعة الجمال المطلق. ويقصد بالعلم هو المنهج الذي اختطه (إبراهيم) لنفسه متخذاً من المعطيات العقلية، والتأملية، والتفكر وسيلة لبلوغ معرفة الحق، أما الطريق الثالث فيقصد به الاصطفاء، والاجتباء، والاختصاص الإلهي في الاعتناء ببعض من عباده، ويهبه من لطفه من المعارف، ويريه سبحات جماله، وجلاله كما حدث مع (إسحاق)[3].

---

1 - بدوي، عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، ط5، القاهرة، 1979،ص105.

2 - بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص227.

3 - العامري، ضاري مظهر صالح: الجمال وجلال الجمال في القران الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، المصدر السابق، ص127.

لذا فان غاية النفس لدى فيلون هي الوصول إلى الذات الإلهية والاتحاد بها، وان النفس تسمو وترتقي حالما تتطهر بالزهد والعبادة الباطنية، وهذا التطهير يبدأ حينما يعلم الإنسان أن عالم المحسوسات عالم زائل وفان.

أفلوطين* (205-270 م)

يمثل عالم أفلوطين بكونه عالماً مثالياً صوفياً ينبع من اعتقاده بوحدة الوجود وفلسفته التي تأخذ طابع الحدس والإلهام، لان فلسفة (أفلوطين) اتخذت طريقين، احدهما هابط تدريجياً من الواحد أو الخير إلى العقل الكلي الذي يحوي المثل إلى النفس بأنواعها المختلفة إلى أدنى الحقائق وهي الأجسام المحسوسة، وهذا يؤدي إلى بناء مذهب ميتافيزيقي في الوجود، وطريق آخر صاعد تأخذ فيه النفس ارتفاعها إلى الخير المطلق والاتحاد به، وبذلك يؤدي إلى تجربة الاتصال أو الجذب الصوفي. ولذا فان هناك طريقين في فلسفة أفلوطين طريق ميتافيزيقي يسير من الواحد إلى الكثرة، وطريق صعود صوفي يتلخص في العودة من الكثرة إلى الوحدة الأصلية[1].

لقد امن أفلوطين بوحدة الوجود وقال إن المادة هي أدنى مراتب الوجود فإذا حلت النفس بالجسد أصابتها الشرور من علائق المادة، فان النفس تذهب لمصدرها الأول الله (سبحانه وتعالى)، فإذا اتحدت به كانت سعادتها، ولا يتم الاتحاد مع الله إلا عندما تتخلص من المادة، وفي الحياة الدنيا لا يتم الاتحاد إلا

---

* أفلوطين (205-270 م): ولد في (ليغوبوليس) من أعمال مصر الوسطى، ولا يعرف شيئا عن أسرته (لأنه كان يخجل من وجوده في جسم)، وهناك طريقان في فلسفته، طريق ميتافيزيقي يسير من الواحد إلى الكثرة وطريق صعود صوفي يتلخص في العودة من الكثرة إلى الوحدة الأصلية. المزيد ينظر: كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مراجعة: هلا رشيد آمون، دار القلم، ب ت، ص315.

1 - مطر، أميرة حلمي، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، المصدر السابق، ص409.

نادراً وفي فترات قصيرة جداً [1]. فالوجود عند أفلوطين يتكون من أربع مراتب مرتبة ترتيباً تنازلياً: الواحد - العقل - النفس - المادة. فأرقاها وجوداً هو الواحد، فكلما اتحدت أجزاء الموجود كانت اقرب إلى الكمال، وبالتالي اقرب إلى الوحدة[2].

لقد صاغ أفلوطين سايكلوجية خاصة لدى تربية المتصوفة.. فالروح لديهم شيء غير مادي وغير فانٍ وذلك لأنها تنتمي إلى عالم الحقيقة أي إلى عالم الأنوار والأرواح، وهي ثلاثية في طبيعتها، فجزؤها الحيواني مرتبط بالجسم، والجزء المنطقي أو المفكر هو مظهرها الإنساني، أما الجزء الثالث، فهو الجزء الروحاني الذي يرتفع عن مستوى الإنسانية، وبه يلتقي الإنسان بالعقل الأسمى أي العقل المقدس[3]. فالطريق الذي عرفه أفلوطين للوصول إلى الحقيقة الإلهية إنما هو الطريق الصوفي، باعتباره طريقاً أفضل من طريقي العقل والفلسفة[4]. وهذا ما انعكس في نظرته إلى الفن من خلال ربط الفن بالدين وبين الجمال والخير، حيث أكد على أفكار التناسب ووحدة الأجزاء داخل الكل، وانتهى إلى نظرية مثالية صوفية صوَّر من خلالها شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة المطلقة والتشبه بها[5].

فأفلوطين " يعتقد بأنه من خلال الإلهام يتسامى الإنسان بغية اتحاده مع الإله وفق كيفيات حدسية ليس إلا، ولأفلوطين مقولته حول المثّال الإغريقي (فيدياس)، عندما قام بنحت كبير الآلهة (زيوس) مؤكداً دور الحدس في العملية

---

1 - الجندي، أنعام، دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، المصدر السابق، ص70.

2 - بيصار، محمد: الفلسفة اليونانية مقدمات ومذاهب، بيروت، ب ت،ص154-155.

3 - مترو، دبول: المرجع في تاريخ التربية، ت: صالح عبد العزيز، ج1، مكتبة النهضة المصرية، 1949، ص281.

4 - فيدون: الأصول الأفلاطونية، ت: نجيب بلدي، 1961، ص216.

5 - أبو شيخة، ياسمين نزيه: دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، 2009،ص50.

الفنية، إذ يقول: إن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو انه بدا للناس"[1].

وبذلك أن (أفلوطين) يأخذ المنحى الصوفي من خلال الوصول إلى الحقيقة المطلقة عن طريق ابتعاد النفس عن مظاهر العالم الخارجي، والابتعاد هنا يعني عدم الاحتجاب به، والتوجه نحو الخير السامي، وتعزيز كل ما هو روحي. وفي بحثه عن الجمال المطلق، يرى أفلوطين ان الجمال لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق مقامات السير والسلوك والمحبة والمعرفة، ويؤخذ مقاما السير والسلوك بطريق كسبي في طلب الحقيقة والمجاهدة في سبيل الوصول لها، والمحبة حالة تظهر للعارف حين يشاهد جمال الحقيقة، أما مرحلة الكمال التي تنشدها كل نفس مشتاقة إلى الكمال الإلهي فتأتي عن طريق المعرفة المتعالية[2]، والجمال الروحي عند أفلوطين متصل بالحق والخير ويرجع المنبع الحقيقي للجمال إلى الصورة العقلية، إذ كل جميل يقترن بما هو عقلي، فالنفس عندما تصادف ما هو جميل تنجذب نحوه وعندما تصادف ما هو قبيح تعزف عنه، فالنفوس الخيّرة متوّجة بالجمال الإلهي[3].

---

1 - وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل، مطبعة الصادق، حلة، 2007، ص8.

2 - المغربي، علي عبد الفتاح: دراسات عقلية وروحية في الفلسفة الإسلامية، مكتبة وهبة، القاهرة، 1995، ص178-179.

3 - الأعسم، باسم: الجميل والجليل في الدراما، إصدارات دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، 2002، ص26 - 27.

أوغسطين* (354-430 م)

إن إدراك حقـائق الوجـود والمعرفـة والحيـاة مـن وجهـة نظـر الفيلسـوف أوغسطين، لا يمكن أن تتم إلا بفضل حقيقة مطلقة عالية على النفس، هي اللّه، فطريق النفس هو الصعود من إدراكها لذاتها إلى إدراك ما فيها من حقائق أزلية أبدية لا يمكن ان يكون لها مصدر غير الحقيقة المطلقة التي هي اللّه، واللّه عند أوغسطين (هو من هو) كما ورد في سفر التكوين، انه الحق السرمدي الخالص وهو الخير المطلق[1] ؛ إذ حاول أوغسطين تطويع العقل لقبول حقائق الإيمان، وذلك من خلال مقولته الشهيرة "تعقل كي تؤمن"، فالعقل مرحلة سابقة على الإيمان، وعليه أن يتأكد من الحقائق الدينية قبل الإيمان بها، ويقول: إن العقل لا يؤلف الحقائق، بل يستكشفها في ذاته، ثم يضع الماهيات المعقولة في العقل الكلي الذي هو في المرتبة الثانية ويقصد به العقل الإنساني[2].

ويقول أوغسطين: إن المعلوم لا يحتوي على أكثر من علته، وهنا يدعم رأيه مستعيناً، بافلاطونيته المحدثة، فيلجأ إلى نظرية الإشراق أو الإشعاع، ويقول: إن هناك نوراً أزلياً أبدياً هو الشمس التي نستطيع من خلالها أن ندرك الحقائق الباطنية الموجودة في النفس والتي لا يمكن الوصول لها إلا عن طريق الإشراق الباطني[3]. وفي كتابه (الاعتراف) يقول أوغسطين: ان اللّه هو الفنان العظيم الذي

---

* أوغسطين (354-430 م): لاهوتي وفيلسوف مسيحي والفلسفة عنده هي الحكمة، والغاية من الحكمة هي السعادة، والعالم يتصوره هيولي من مؤلفاته (سفر التكوين – في الموسيقى – في التثليث وغيرها..) المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج1، المصدر السابق، ص247.

1 - بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج1، المصدر السابق، ص250.

2 - إبراهيم، إبراهيم مصطفى: مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1993، ص66-67.

3 - ويدي، جيري: المذاهب الكبرى في التاريخ، ط2، المصدر السابق، ص149.

يعطي الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة، ان الله حقيقة كل جمال بل هو أعظمه(1).

ولذا انه لمن المستحيل تصور شيء ما ارفع وأعلى من هذه الحقيقة التي هي الله نفسه، لان الله يحيط بالوجود وبالكون كله، فهو الأسمى، ومهبط المثل، وعلة الحقيقة والخير والجمال، وبذلك تكون الجاذبية الإلوهية هي التي تشد الخلق إلى الخالق (الله)، وهذا ما ينشده الصوفي في فنائه والتماهي نحو جمال الحقيقة الإلهية المطلقة.

توما الاكويني* (1225-1274 م)

في حين يرى الفيلسوف توما الاكويني أن النفس* هي الصورة الجوهرية للجسم، والإنسان في واقعه كائن جسمي عاقل فهو ليس روحاً حالة في البدن،

---

1 - اوفسيانيكوف.م، وسمير نوفا: موجز في تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص76.

* توما الاكويني (1225-1274 م): قسيس كاثوليكي إيطالي من الرهبانية الدومينيكانية، وفيلسوف ولاهوتي مؤثر ضمن تقليد الفلسفة المدرسية، ويعرف بالعالم الأنغليكاني (Doctor Angelicus) والعالم المحيط (Doctor Universalis). عادة ما يشار إليه باسم توما، والأكويني نسبته إلى محل إقامته في أكوين. كان أحد الشخصيات المؤثرة في مذهب اللاهوت الطبيعي، وهو أبو المدرسة التوماوية في الفلسفة واللاهوت. تأثيره واسع على الفلسفة الغربية، خصوصا في مسائل الأخلاق والقانون الطبيعي ونظرية السياسة. يعتبره العديد من المسيحيين فيلسوف الكنيسة الأعظم لذلك تسمى باسمه العديد من المؤسسات التعليمية. وفلسفته مستمدة من فلسفة أرسطو، وتوما يضع كل شيء موجود في مكان من النظام الهرمي الذي خلقه الله.المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج1، المصدر السابق، ص426.

* ان النفس في نظر الاكويني ينبثق منه الخير، وان الخير في نظره هو ما يرغب فيه جميع الناس. وقد ميز ثلاث أنواع للخير: الخير النافع، والخير اللذيذ، والخير النبيل، ويجب إقصاء الخير النافع عن الجمال المنزه عن أي نفع، والخير اللذيذ هو الذي يخدع الحواس

لكن روحه مع جسمه يؤلفان جوهراً واحداً[1]. وفي (الخلاصة اللاهوتية) يرى الاكويني ان هناك أشياء أنبل من أشياء أخرى من خلال فكرة الخير والنبل والحق، وان النبل النسبي لا يوجد إلا بالمشاركة في خير مطلق ونبل مطلق، والخير المطلق والنبل المطلق هما الحق المطلق، والحق المطلق يقتضي الوجود المطلق والوجود المطلق هو الله سبحانه وتعالى[2].

ربط الاكويني بين الجمال والخير النبيل، على اعتبار انه منزه عن أي نفع، حيث يشتمل على عنصر روحاني، فالجمال لديه مشروط بثلاث صفات جوهرية هي: (التمام أو الكمال) وتعني أن جميع الصفات الخاصة بالشيء الجميل هي موجودة في ذات الشيء، و(التناغم) الذي يعني أن جميع الصفات ذات علاقة تساوي وانسجام من حيث الغاية، أما (الوضوح أو الصفاء)فهو يعني إن صفات الشيء الجميل جلية بينة للعقل[3].

لذا أن الاكويني عد التجربة الروحية الصوفية تجربة وجدانية وروحية من خلال أغناء النفس بالجمال الإلهي، فالنفس الإنسانية هي جوهر روحي، تدرك الماهياتبقوة خاصة هي العقل، لذا فالاكويني يمتلك منحى صوفياً ومنطقياً عقلياً

= وينزل بها إلى هاوية اللذائذ الجسدية والشهوانية، أما الخير النبيل فانه منزه عن النفع، ويشتمل على عنصر روحاني، فالجمال هنا هو جمال النفس، وبما ان الخير النبيل منبثق من النفس فان فيه يلتقي الخير والجمال معا. المزيد، ينظر: باير، ريمون: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، المصدر السابق، ص 138-139.

1 - الموسوعة الفلسفية المختصرة: ت: فؤاد كامل وآخرون، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1963، ص66.

2 - بن حرب، عائد محمد: المسيحية الحقيقة والباطل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص96.

3 - باير، ريمون: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، المصدر السابق، ص138-139.

في الوقت ذاته، والجمال لديه يتم من خلال التفكير السليم لعمل شيء يمتاز بروحية مثالية ذات حقيقة جوهرية.

الفكر الفلسفي الحديث

كانت* والخير الأسمى (1724م- 1804م)

يحاول كانت في كتابيه (تأسيس ميتافيزيقيا الأخلاق ونقد العقل العملي) أن يكتشف مبدءاً قبلياً ينبغي أن يحكم الإرادة، أو العقل العملي، وان يقيم الأخلاق على أساس يقيني بصورة مطلقة، وهذا المبدأ هو (الأمر المطلق)، والذي يعتمد على حدوس أخلاقية[1].

اهتم كانت بالسببية أو القصدية والغائية، حيث يرى أن القانون الأخلاقي يستلزم بالضرورة التفكير في (القصد النهائي)، أو الهدف النهائي من الفعل الأخلاقي، ويسمي كانت هذا القصد النهائي للفعل الأخلاقي بـ(الخير الأسمى)[2]؛ على اعتبار انه أقام الصلة بين عالم الظاهرات (Phenomena) وعالم المفاهيم (Noumena)، فالقانون الذي يسود عالم الظاهرات هو قانون السببية،

---

* كانت: ولد في مدينة كونجسبرج وهي مقاطعة بروسية، يعمل أبوه سراجا وأمه شديدة التدين، من أصل انكليزي، درس الرياضيات والفلسفة وعلم الطبيعة والأدب، ، استمر بتدريس الفلسفة (24 سنة)، قسم حياته الفلسفية الى قسمين تسمى قبل النقدية وما بعدها، من مؤلفاته (بحث في وضوح مبادئ اللاهوت الطبيعي والأخلاق، نقد العقل العملي، ميتافيزيقيا الأخلاق..وغيرها). المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم، الموسوعة الفلسفية، ط1، دار ابن زيدون، ص372. وبدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص269 وما بعدها.

1 - رايت، وليم كلي: تاريخ الفلسفة الحديثة، ت: محمود سيد احمد، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010، ص278.

2 - بنهام، دوغلاس وآخرون: علم الجمال عند الفيلسوف كانت، ت: احمد خالص الشعلان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009، ص88.

قانون ضرورة الظاهرة، أما القانون الذي يتحكم في عالم المفاهيم النومينية فهو الناموس الأخلاقي[1].

فالاعتبارات الدينية لم تكن غائبة عن ذهن كانت حينما وضع دعائم مذهبه النقدي، بل أراد أن يلتمس للإيمان أسسا قوية ويستطيع عن طريقها ان يوفق بين ملكوت الطبيعة وملكوت الحرية الأخلاقية[2]، ففي (نقد الحكم) يذهب كانت إلى القول بفكرة الغائية- كما اشرنا- التي تحكم عالم الحرية، وتتطور بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام الكلي، فالغائية تفرض باستمرار وسطاً فعالا بين عالم الطبيعة وعالم الروح، بين الخيال والفهم والوجدان والإرادة، وهذه المرحلة تتحدد فيها الرؤية الكانتية للجمال[3]. حيث يعتقد أن الجميل هو أي شيء يكشف عن تناسق ووحدة في البناء، وان القصدية في تأمل الكون في تناسق تصميمه، يقدم دائماً سعادة أبدية ونزيهة، فالاهتمام بجمال الطبيعة يدل على الخير الأسمى[4].

وقد ميّز كانت بين الجميل والجليل، وان الفارق بينهما يعود إلى أن جمال الطبيعة يتعلق بشكل الأشياء المحدودة أما جلالها فيتعلق باللاشكل واللامحدود، وهناك نوعان من الجليل: الجليل الرياضي والجليل الطبيعي، ويتمثل الجليل الرياضي بالعظم المطلق اللانهائي، على عكس الجميل المحدود

---

1 - باير، ريمون: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، ت: ميشال عاصي، وميشال سليمان، دار نلسن، بيروت، 2008، ص295.

2 - إبراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، ب ت، ص 143.

3 - عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص135.

4 - ديورانت، ول: قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ت: فتح الله محمد المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، 2004، ص220.

العظم، بينما يتمثل الجليل الطبيعي بقوة الطبيعة الهائلة بعكس الجمال الطبيعي الباعث على الطمأنينة[1].

إن التصوف لدى كانت يتمثل بما هو غائي، والغائية هي الجليل اللامحدد، من خلال فكرته اللانهائية، فالجليل يرتبط بالقداسة والإعجاب والتصوف يقترب مع الجليل من ناحية التسامي فوق كل ما هو حسي، لأنه إذ يوحي بالقوة الطبيعية الهائلة، فالتصوف لدى كانت ناتج من خلال تلاقح العقلي بالخيالي، فالخيال لدى كانت يؤدي دوراً فاعلاً في عملية التسامي باتجاه اللامتناهي والمطلق بوصفه رمزاً يعبر عن حقيقة روحية ماورائية.

هيجل* والروح المطلق (1770م- 1831م)

كما أن التصوف لدى هيجل يتمثل من خلال الروح المطلق* ذلك لان كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكلات الروح، وقانون هذه التشكلات هو ما يسميه هيجل (بالجدل)*، وقوام الجدل حركة وصيرورة مستمرة وغاية الروح هي في

---

1 - أبو ملحم، علي: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ص58.

* هيجل: ولد في اشتتجرت في ألمانيا، درس اللاهوت في توبنجن، عين أستاذا للفلسفة عام 1818م، ويعد هيجل (أرسطو العصر الحديث)، وهو من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال، من مؤلفاته (ظاهريات العقل الإنساني، علم المنطق، موسوعة العلوم الفلسفية، فلسفة الحق...). المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج2، المصدر السابق، ص570.

* المطلق: ما يدل على واحد غير معين. ينظر: الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد، التعريفات، المصدر السابق، ص121.

* الجدل: طريقة في المناقشة والاستدلال، وعند سقراط، مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب، وعند كانت، منطق ظاهري في سفسطة المصادرة على المطلوب وخداع الحواس، وعند هيجل، انتقال الذهن من قضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما ثم متابعة ذلك حتى

النهاية ان تعي ذاتها، ووسيلة ذلك هو الفن والدين والفلسفة[1]، فيظهر الروح المطلق في الفن في صيغة المعرفة، وفي الدين في صيغة التأمل، وفي الفلسفة في صيغة الفهم[2]. فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي أن الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق، هو الحقيقة المطلقة ؛ على اعتبار إن الإنسان في الدين يسمو بنفسه ويرتقي إلى ما فوق متطلباته واهتماماته ونوازعه الشخصية، باتجاه الحقيقة والحق، أما الفلسفة فموضوعها هذه الحقيقة عينها[3]، ويتحقق الفن في أعلى مستوياته وأسمى درجاته عندما يحقق مضمون التعبير الروحاني الباطني، وان هذا التعبير هو مصدر أساسي في تحقيق إبداع فني أصيل يحمل علامات النضج في صراع الشكل والمضمون [4]. هذا الصراع الذي يتضمن ثلاثة أنماط:

1 - النمط الرمزي: وفيه تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محدودة ونتيجة لهذا اللاتحدد فإنها لا تقوى على إخراج الشكل الكامل، ويعتقد هيجل إن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن لأنه كان يقدم مدلولات مجردة لم تنفرد في أشكال خاصة[5].

2 - النمط الكلاسيكي: في هذا النمط يكون الصراع ما بين الفكرة ومادتها الشكلية صراعاً متكافئاً ومتوازناً بل قد يبدو اتحاد ما بين

=

نصل إلى المطلق. ينظر: المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص59.

1 - مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، المصدر السابق، ص124.

2 - عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001، ص66.

3 - حسين، رواء محمود: إشكالية الحداثة في الفلسفة الإسلامية المعاصرة، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص176.

4 - عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره، المصدر السابق، ص72.

5 - هيجل: الفن الرمزي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص19.

الشكل الخارجي وفكرته في العمل الفني وهذا ما نشاهده بوضوح في الفن الإغريقي القديم.

3 - النمط الرومانتيكي: في هذا النمط تطغى روحية الفكرة في العمل الفني على المضمون أو على مادته أو شكل العمل الفني[1]، وبذلك فالروح تتخلص من الشكل المحدد وتدرك نفسها روحاً مطلقة.

يرى هيجل إن العالم الموضوعي الحسي هو الروح المتناهي لأنه قاصر على بلوغ اللامتناهي. لأنه لا يحتوي على صفات الفن الخلاق، فالحسي يتمثل في كونه محدداً، ونسبياً، ومتناقضاً مع نفسه، ولتحقيق حالة التسامي لبلوغ ماهو كلي، تندفع الروح لبلوغ الحقيقة اللانهائية. فالروح تعقل المتناهي بالذات فيدرك عن هذا السبيل اللامتناهي. وما حقيقة الروح اللامتناهي هذه سوى الروح المطلق أو الحقيقة العليا [2].

وبذلك يصف (هيجل) التصوف قائلا: (يتسامي الإنسان لذاته من الحياة المحدودة إلى الحياة المطلقة ومن يحقق هذا التسامي بالذات يضع نفسه خارج ذاته المقيدة ويوحد ذاته بصورة وثيقة مع الحياة المطلقة التي تتخلل العالم وفي هذا التوحد الصوفي – المادي يبقى الإنسان اقل ما يمكن مما هو محدود ومقيد)[3]. لذا أن الجمال لدى هيجل، هو جمال روحي مثالي صوفي، يقع ضمن سياق جدلي ميتافيزيقي، فليس ثمة جمال فوق مصاف الروح المطلق، فبواسطة الفن يكون

---

1 - يوسف، عقيل مهدي: الجماليات بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، 1988، ص76.

2 - هيغل: فكرة الجمال، ط2، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص10-11.

3 - شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ب ت، ص83.

هنالك انجاز خاص للروح المطلق، فهو تجسيد اللامتناهي واللامحدود في عالم الروح ضمن المتناهي والمحدود في الأشكال.

شوبنهاور* والعالم إرادة وتمثّل(1788م- 1860م)

أستطاع شوبنهاور بناء مذهبه في الفلسفة متأثراً بكل من أفلاطون وكانت والديانات الشرقية القديمة، فهو متأثر بنظرية المثل الأفلاطونية حين عد شوبنهاور تلك المثل أول وأهم انعكاس للحقيقة أو الشيء بذاته، وإن المثل تمثلات الإرادة وهي كليات أو أنواع لموجودات في الطبيعة وتأمل هذه المثل نوع من الحدس تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التي تخضع لمبدأ العلة والتي تكون في خدمة الإرادة والحياة العملية(1).

إذا كان العالم ينظر إليه من الخارج، تظهر فيه تمثلات الصور والظواهر الموجودة في الطبيعة، فإن هنالك نظرة أخرى لهذا العالم هي نظرة داخلية – باطنية - متمثلة بـ(الإرادة) وكل ما يحتويه العالم يعبر عن إرادة موجودة في داخل كل جزء من أجزائه. ففي قوله (العالم إرادة وتمثل) تتلخص فلسفته وجعلها نقطة البداية وحجر الزاوية لمفاهيمه وهذه الإرادة هي الجوهر لهذا الوجود، وما الوجود في الواقع إلا تحققها، وما العالم إلا وهم لأنه خليط من الظواهر المتعددة إلى ما لانهاية والتي لا حقيقة لها خارج الذات بل تستمد وجودها من الذات وهي تتماثل(2).

---

* شوبنهاور: فيلسوف ألماني متشائم، ولد في 1788م في مدينة دانتسج، دخل جامعة جيتنجين عام 1809 حيث درس الطب والعلوم الطبيعية والتاريخ، من مؤلفاته (العالم إرادة وتصور، الإرادة في الطبيعة...) ينظر شوبنهاور إلى المادة نظرة مثالية، لأنها من صنع العقل..المزيد ينظر: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، المصدر السابق، ص31.

1 - مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ص135.

2 - توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص77.

والمعرفة لدى شوبنهاور هي معرفة صوفية من خلال معرفة المعنى، وهذه المعرفة لا تكون ممكنة إلا إذا تجردت النفس من فرديتها حتى تصير ذات خالصة والتوصل إلى حدس الشيء في وجوده المستقل، إلى حد التطابق معه[1]. أما السعادة فتتحقق في طريقتين: السعادة الوقتية وتتحقق عن طريق الرؤية الحدسية للمثال الأفلاطوني في عالم الفن الجميل، وهي وقتية تزول بزوال المؤثر، والسعادة الأبدية وهي ناجمة عن الأخلاق فهي سعادة لا حدود لها ولانهاية لها في حياة الفرد الذي سلك طريق الخلاص[2]. وبذلك يرسم شوبنهاور للنفس طريق الخلاص عن طريق اتحادها بعالم المثل، والانطلاق بها إلى عالم الفن والكشف عن مثاليته بعد تجريد النفس وتنزيهها من الإرادة، بغية تطهيرها وتهذيبها إلى مجال آخر هو الأخلاق الفاضلة والزهد[3].

ولذا أن خضوع الفرد لجبروت الإرادة هو سر تشاؤم شوبنهاور، مما دفع الفرد إلى التطلع نحو الفن، حيث لا خلاص إلا بالفن، وعند تحطيم الإرادة، يصل الإنسان إلى مرحلة الزهد المطلق. وإن الغاية من الفن هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو (النرفانا) التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها من خلال إبداعه الفني[4]، على اعتبار ان الخلاص يكون من خلال التصوف العقلي الذي ينشد الراحة والسلام الداخلي من خلال تدمير رغبات الذات. وبذلك نجد إن شوبنهاور قد تطلع إلى عالم المثل والشيء في ذاته بفعل الفنان الزاهد لقهر الإرادة، وتخطي

---

1 - شيفر، جان ماري: الفن في العصر الحديث، ت: فاطمة ألجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص265.

2 - توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص79.

3 - عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص161.

4 - آل وادي، علي شناوة: فلسفة الفن وعلم الجمال، المصدر السابق، ص14.

مظاهر العالم الخارجي والنفاذ إلى باطنه، حيث الإرادة الجوهرية، وان التأمل الجمالي احد السبل المتاحة للخلاص من عالم الإرادة[1].

ومما سبق نجد أن شوبنهاور وجد طريق للخلاص من الألم الذي طالما عانى منه (ألم عدم تحقيق رغبات ولذات الجسد اللامتناهية)، ووجد انه يمكن شق هذا الطريق من خلال تناسي الإرادة والحصول على المعرفة المجردة من الإرادة، والقدرة على الارتقاء بالذات والوصول إلى الرؤية الموضوعية التي من خلالها تتم رؤية المثل التي سعى للوصول إليها، وحدد شوبنهاور تأمل الرؤية الموضوعية للمثال في إطار الصورة الحدسية التي يمتلكها الفنان، وهذه الصورة تسمو بالفنان إلى مرتبة إدراك الجمال الحقيقي المطلق، بشكل حدسي صوفي، كما أعطى للأخلاق دوراً هاماً في الخلاص عبر الرؤية الحدسية التي تنكر إرادة الحياة، هذا الإنكار يتمثل من خلال الفضيلة والزهد، بغية الوصول إلى السعادة الأبدية.

برجسون* والحدس الصوفي (1859م-1941م)

يعرف برجسون التصوف بقوله: " وفي رأينا أن غاية التصوف اتصال بالجهد المبدع الذي ينجلي عن الحياة، ومن ثم اتحاد جزئي به. وهذا الجهد هو شيء من الله، ان لم يكن هو الله ذاته. والصوفي الكبير هو ذلك الإنسان الذي يتخطى

---

1 - هويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، ط4، عويدات، بيروت، 1983، ص79.

* برجسون: فيلسوف فرنسي، ولد في 1859م، كان أبوه مؤلفا موسيقيا وينحدر من أصل بولندي أما أمه فهي انكليزية، سنة 1881 حصل على الليسانس في الرياضيات وفي الآداب معا وحصل على الدكتوراه في الفلسفة سنة 1889، عين عضوا في المجلس الأعلى للتعليم العالي سنة 1919، حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1928، من مؤلفاته (مادة وذاكرة – الضحك – التطور الخلاق – الطاقة الروحية – ديمومة ومعية – الفكر المتحرك... وغيرها). المزيد ينظر، بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج1، المصدر السابق، ص321 وما بعدها.

الحدود التي رسمتها للنوع البشري ماديته، ويكمل بهذا فعل الله" [1]. وهنا يمثل برجسون الاتجاه الحدسي، وهذا الاتجاه يرتبط بكل ما هو روحي ومطلق، فهو يرى إن الحدس ليس إدراكاً حسياً، وإنما مباشر وهو مشاركة وجدانية، حيث يقول: " نحن نطلق لفظة الحدس على تلك المشاركة الوجدانية التي بمقتضاها ننفذ إلى باطن أي موضوع لكي تتطابق مع ما في ذلك الموضوع من أصالة فريدة"[2].

ويرى أن الحقيقة التي ندركها بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق هي (ذاتنا) المستمرة في الزمان، هذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني وهو مختلف عن الزمان الكمي المنقسم، الذي يقدمه العلم، فهو نبع متجدد وديمومة* [3] ؛ فإذا أردنا أن نكشف عن الزمان الحقيقي أي عن الديمومة التي نحس بها ونحياها، يجب أن ننعزل عن العالم الخارجي ونتجه نحو العالم الداخلي[4].

ويعبر برجسون عن فلسفة مثالية وحدسية وهذه المثالية تتلخص في الديمومة الخالصة أي اللامادية التي تمثل أساساً واصلاً لجميع الأشياء. ولا تتحقق المعرفة

---

1 - العظم، صادق جلال: دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص178.

2 - مجاهد، مجاهد عبد المنعم: مدخل الى الفلسفة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ب ت، ص130.

* الديمومة: الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان، على انه حاضر غير منقسم، وهو جوهر التطور، المبدع على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه. ينظر: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، المصدر السابق، ص86.

3 - ألربضي، أنصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، ط2، 2007، ص156.

4 - الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص28.

بالديمومة إلا بالحدس الذي يمثل الإدراك الصوفي أو المعرفة الصوفية، حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذي يخلق الواقع[1].

ويتهم برجسون العقل بأنه يعجز عن فهم الحياة، لان فهم الحياة من صفات الديمومة والديمومة من صفات الدفعة الحيوية، إلا أن العقل يستطيع أن يفكر في العلاقات لما له من قدرة على التحليل والتركيب.. فالشعور بالتفكير هو صورة من صور العقل، والحدس هو صورة العقل العلمي في أعلى مراحله[2]. لذا فهو فرق بين العقل الذي هو أداة الإنسان للسيطرة على العالم الخارجي وبين الحدس الذي لا يمكن ان ندرك به سوى الحقائق الباطنية البعيدة عن العمل والمنفعة، بل تتجه هذه الحقائق نحو المطلق[3].

ويرى برجسون إن هناك نوعين من المعرفة هما (المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية) والأولى هي معرفة بالمطلق، والثانية هي معرفة بالنسبي، والنسبي إنما هو المعرفة الرمزية بواسطة التصورات السابقة في الوجود، والتي تتدرج من الثابت إلى المتحرك، لكن المعرفة الحدسية تستقر داخل المتحرك وتتخذ حياة الأشكال نفسها، ان هذا الحدس يبلغ المطلق[4].

وبذا أن تصوف برجسون يتمثل من خلال منهجه الحدسي والمثالي وعلاقته بالمطلق، حيث يؤكد أن الحدس الصوفي يكشف ويبصر لصاحبه الماهية الميتافيزيقية المطلقة للحقيقة بصورة مباشرة لا تعتمد على التصورات والعقل والأفكار، إنما التأمل الخالص الذي يؤدي إلى الابتعاد عن تمظهرات العالم الخارجي والواقع المادي والحسي، والنفاذ إلى باطن الأشياء، ورؤية ما تعجز عنه

---

1 - عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص323.

2 - إبراهيم، إبراهيم مصطفى: مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، المصدر السابق، ص188.

3 - مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، المصدر السابق، ص189.

4 - برجسون: المدخل إلى الميتافيزيقيا، ت: محمد علي أبو ريان، دار المعارف، مصر، 1966، ص250.

الحواس رؤيته وهو الحقيقة المطلقة ؛ لان الصوفي يرى الحقائق بعين البصيرة الباطنة كما يشاهد المحسوسات بالعين الباصرة الظاهرة.

المحور الثالث: المعرفة والتجربة الصوفية

تمثل المعرفة في المنظور الصوفي، المعرفة المباشرة* لله تعالى المتحققة بالكشف والذوق، والمعرفة بالله هي العلم الإلهي، ومن يصل إلى مقام المعرفة هو الكامل في الطريق الصوفي، حيث تتجلى له الحقائق فيدركها إدراكاً ذوقياً، ويسمى (العارف)* [1]. وقد قسم الصوفية المعرفة إلى ثلاث درجات هي: (علم اليقين، عين اليقين، حق اليقين)*، وهي ألفاظ مستمدة من القران الكريم[2]، وأدنى هذه الدرجات علم اليقين وهو ما يكون عن طريق النظر والاستدلال

---

* المعرفة المباشرة: هي المعرفة التي تنتفي فيها الواسطة بين الذات العارفة والموضوع المعروف كالحدس والإلهام اللذين لا يتوسط فيهما الحس. ينظر: مدكور، إبراهيم بيومي: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص187.

* العارف: من أشهده الرب عليه فظهرت الأحوال عن نفسه، والمعرفة حاله، وعلامة العارف ثلاثة: ان لا يطفئ نور معرفته، ولا يعتقد باطناً من العلم ينقض عليه ظاهراً من الحكم، ولا تحمله كثرة نعم الله وكراماته عليه على هتك أستار محارم الله تعالى. المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص598.

1 - الجبوري، نظلة احمد: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، المصدر السابق، ص106.

* علم اليقين: ما أعطى الدليل بتصور الأمور على ما هي عليه. أما عين اليقين: ما أعطته المشاهدة والكشف. ينظر: الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي، المصدر السابق، ص128، 131. أما حق اليقين: عبارة عن فناء العبد في الحق، والبقاء به علماً وشهوداً وحالاً، لا علماً فقط، فعلم كل عاقل للموت هو علم اليقين. وقيل هو ظاهر الشريعة ؛ وعين اليقين هو الإخلاص فيها ؛ وحق اليقين هو المشاهدة فيها. ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص721.

2 - لقد وردت في قوله تعالى: (كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ)، (ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ) (التكاثر الآية 7، 5)، (إِنَّ هَذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ) (الواقعة الآية 95).

وأرقاها حق اليقين، أما عين اليقين فهي درجة دنيا ضمن المعرفة الصوفية، حيث يرى السهروردي ان " علم اليقين حال التفرقة، وعين اليقين حال الجمع، وحق اليقين جمع الجمع بلسان التوحيد "[1]. فالصوفي يتجاوز منهج النقل والعقل من خلال اتصاله المباشر بالحقيقة الوجودية المطلقة ؛ على اعتبار ان " العقل عاجز، ولا يدل إلا على عاجز مثله "[2]، كما ان الحواس تعد احد مصادر المعرفة العقلية، والذات الروحانية غير محسوسة، لذا فكيف يمكن للعقل إدراك ما لا يحس، فالعقل أداة لإدراك ومعرفة تمظهرات الوجود الخارجي. أما أداة المعرفة الصوفية فهي السر وعين القلب والبصيرة، يقول (القشيري) في رسالته: " المشاهدة للقلوب، والمكاشفة للأسرار، والمعاينة للبصائر "[3]، فالبصيرة كاشفة وبوسعها ان تدرك ما لا يمكن للعقل إدراكه، والقلب والروح هما أداة حياة الصوفي. كما تعد الحاسة المتعالية الكونية، حاسة صوفية، وهي متعالية عن وعي العقل وإدراك الحواس، فهي تدرك الحقائق الكونية المطلقة " فهي وان كانت موجودة في كل إنسان بالقوة، فإنها لا توجد في كل إنسان بالفعل "[4].

لذا فالمعرفة الصوفية تستلزم طريقاً في إعداد القلب والروح ليكون محلاً للمعارف الكشفية، فمن خلال التجرد ومقاومة الحس ونوازعه، تحصل المكاشفة والإشراق والمشاهدة.

---

1 - السهروردي، عبد القاهر بن عبد الله: عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966، ص528.

2 - الطوسي، أبو نصر السراج:اللمع، حققه:عبد الحليم محمود طه وعبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر ومكتبة المثنى، بغداد، 1960، ص63.

3 - القشيري، عبد الكريم: الرسالة القشيرية، ج1، الهامش، ص185.

4 - عفيفي، أبو العلا: التصوف والثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، ص20-21.

ويرى (الهجويري)* ان المشاهدة هي الرؤية بالقلب، لأن المشاهد يرى الحق تعالى بالقلب في الخلاء والملأ[1]. ومن خلال الذوق يحصل الصوفي على المعرفة المطلقة، حيث تظهر عوالم غير متناهية ويرتفع حجاب الزمان والمكان، ويحصل الاطلاع على أخبار الماضي وأحوال المستقبل والخفيات[2]. وبالتالي تشتمل المعرفة الصوفية كونها معرفة مباشرة على أنواع هي: المعرفة الذوقية والمعرفة الكشفية والمعرفة الإلهامية والمعرفة الاشراقية، فالمعرفة الذوقية، معرفة قلبية تنهض على التأمل الباطني، والتذوق المباشر للمعارف الربانية، لا استدلال منها ولا برهنة عقلية عليها[3]، أما المعرفة من خلال المكاشفة، فيرى (الجرجاني) ان الكشف هو الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية، والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً[4]. لذا فهذه المعرفة تشكل عتبة حقيقية لمعرفة كل ما هو مخفي وغيبي، فيبصر الصوفي ما وراء الغيب وكأنه يبصر بالعين[5]. كما يعد الإلهام مصدراً للمعرفة الصوفية، ففي لحظة الإلهام يتم نوع من الاتصال الإدراكي بموضوع التأمُّل في صورة لحظات خاطفة يعبر عنها بالكشف، فيحدث نوع من الشعور

---

* الهجويري: أبو الحسن علي بن عثمان بن علي الغزنوي ألجلابي الهجويري، صاحب كتاب (كشف المحجوب)، حاول ان يؤلف بين الدين والفلسفة، وتقوم نظريته على مقولة الفناء، ومن المحتمل انه توفي بين سنتي (464و 469 هـ)، ويذكر ان له كتابين (الديوان، ومنهاج الدين). المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص594.

1 - الهجويري، علي بن عثمان: كشف المحجوب، ت: إسعاد عبد الهادي قنديل، بيروت، 1980، ص575.

2 - بلاثيوس، اسين: ابن عربي حياته ومذهبه، ت: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص214.

3 - الجبوري، نظلة احمد: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، المصدر السابق، ص168.

4 - الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي، المصدر السابق، ص151.

5 - الجبوري، نظلة احمد: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، المصدر السابق، ص175.

بالاتحاد بالموضوع المتأمَّل فيه[1]. أما المعرفة الاشراقية فقد عدَّت من المعارف الصوفية استناداً إلى زعيم الإشراق (السهروردي) ؛ على اعتبار أن الإشراق دال على ظهور الموجودات في عالم الحس، وعلى لحظة تجلي المعرفة في عالم الروح، وهذا يقتضي رؤية باطنية وتجربة صوفية، تستند إلى الكشف والمشاهدة الصوفية، لا على البرهان الجدلي والاستدلال المنطقي[2]. وان المبدأ الأساس لحكمة الإشراق هو النور، لذا يرى (السهروردي) " ان جوهر النور الأول المطلق – الله – يهب إشراقاً متواصلاً، ليكون من خلاله أكثر تجلياً، ويأتي بجميع الأشياء إلى الوجود باعثاً فيها الحياة من خلال شعاعه، وكل شيء في العالم مشتق من نور ذاته، وكل الجمال والكمال من فضله، والسلامة في بلوغ هذا الإشراق "[3].

وبذلك أن ما يتجلى عن التصوف هو في حقيقة الأمر أسلوب وطريق للمعرفة والتجربة والإدراك، ويتجاوز كل ما هو منطقي وعقلي، وتجاوزاً للتمظهرات الحسية والعالم المادي، فالتصوف هو رؤية حدسية وقلبية ووجدانية وذوقية، وبذلك فان مظاهر العالم المادي المدركة بطريقة حسية، يتم إدراكها استدلالياً وعقلياً، أما بواطن العالم أي الحقائق المثالية والباطنية، فلا سبيل إلى إدراكها بواسطة الحس، فتعمل الرؤية القلبية على إدراك هذه الحقائق، ويتم ذلك من خلال المجاهدة وترويض النفس.

فالصوفية تنطوي على فكرة واحدة شاملة لكل ما عداها، وهي بطلان الظواهر وقيام الحقيقة فيما وراءها، فالمعرفة الصوفية تقوم على الذوق

---

1 - عودة، أمين يوسف: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص138.

2 - بن الطيب، محمد: وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2008، ص135-136.

3 - شيمل، آنا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، المصدر السابق، ص295.

والكشف والإلهام والإشراق، وهي عملية يقوم بها الصوفي ذاتياً من خلال المجاهدة والرياضة* للوصول إلى مشاهدة الحقائق الغيبية والتي لا ترى بالبصر، بل بالبصيرة، والخيال والتأمل، وهذه المعرفة بوصفها تجربة حياة روحية عميقة، فهي تتصل بالسفر في مراتب الأحوال والمقامات طلباً للفناء ورغبة في الكشف عن جوهر الوجود الذي هو الله ثم الفناء فيه، لذا فهي تجربة صوفية كونها تجربة فردية ذاتية، هدفها الأسمى يكمن في محاولة التعرف إلى باطن العالم وإدراك معناه الخفي والمستور، دون إلغاء للظاهر الذي يظل صورة للباطن في تجلياته المختلفة. إلا إنها في الوقت ذاته تكمن هذه التجربة في فصل التمظهرات الحسية للإدراك، ودفع حالة التأمل الصوفي إلى الاستتارة الداخلية(1).

ان التجربة الصوفية ما هي إلاّ تصوير لحالة التوتر والصراع بين الروح والجسد، إذ تمضي في تصوير مراحل هذا الصراع، منذ بدايته حتى لحظة انتصار الروح، وانطلاقها في ملكوت المطلق اللامتناهي. ولما كان موضوع المعرفة الصوفية يتمحور حول الذات العلية وتجلياتها المختلفة في الوجود، والمنهج في ذلك التجربة الروحية الصوفية، فقد مثّلت فكرة المحبة الإلهية أساساً لهذا المنهج وقطباً تدور عليه هذه التجربة الروحية(2).

---

* المجاهدة والرياضة: من اصطلاحات الصوفية، وهما نمطان من أنماط السلوك الذاتي، ويرتبطان بالنفس الصوفية بقصد تطهيرها وهما وجهان لحياة واحدة، فالمجاهدة ترتبط بالجانب البدني الحسي للصوفي لمحاربة نوازعه بملازمة العبادة والخلوة والعزلة، وترتبط الرياضة بالجانب النفسي له، متمثلة بالأحوال المتحققة بعد اجتياز عتبة المجاهدة البدنية الحسية من فناء وبقاء وسكر وصحوة وجمع وفرق وحضور وغيبة. ينظر: رضا، محمد جواد: أئمة الفكر الصوفي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، بغداد، 1989، ص41.

1 - جودة، ناجي حسين: المعرفة الصوفية، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، 2006، ص158.

2 - الكحلاوي، محمد: الفكر الصوفي في افريقية والغرب الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2009، ص95.

فضلاً على ان تباين مقامات ومراتب الصوفية بحسب درجة الوصول، فان هذه التجربة ليست مقننة بل هي تراكم خبرة تجريبية، تتسم بالطابع الذاتي، فهي نسبية تختلف من صوفي إلى آخر، فكل تجربة هي مثال لذاتها، وروحية خالصة فيها وجد واستغراق وتأمل وخيال وفناء في المطلق واللامتناهي، فهي تجربة ذوقية قائمة على الرغبة في الوصول إلى المطلق. وبذلك فالتجربة الصوفية قائمة على أساس: (الرغبة – الطريق – الوصول)، وهذا ما عبر عنه (القشيري) في رسالته، حيث يقول: " فالتواجد بداية، والوجود نهاية، والوجد واسطة بين البداية والنهاية "[1]. فالصوفي يعبر عن تجربته الروحية من خلال الرحلة والسفر، حيث " يعبر السفر خير تعبير عن الوعي بالموقف الوجودي الخاص بالإنسان، وهو كونه إنساناً مسافراً. وأيضاً فالسفر.. يمكن أن يكون، كما يرى الصوفية، سفراً بالقلب، لا انتقالاً من بقعة إلى أخرى "[2] ؛ على اعتبار ان الوجدان والقلب، موضع التجلي والسعة الإلهية، وإن فكرة السفر القلبي تؤكد على أربعة أمور أساسية في غاية الأهمية في التراث والفكر الصوفي وهي: (العزلة أو الخلوة، والرؤيا، والخيال، والحب). فالخلوة هي صفة أهل الصفوة، ومكان الانفراد عن الناس بالسر والمناجاة والاستئناس، وهي دواء القلب[3]. والرؤيا مؤيدة بالنور الإلهي وهي علم أهل الباطن الذين ينظرون بنور الله فيدركون الباطن من الظاهر، فكأن الرؤيا بالنسبة للصوفي تعادل الوحي[4]. أما الخيال فهو احد علوم المعرفة الصوفية كما يرى (ابن عربي)، وهو علم البرزخ، وعلم عالم الأجساد التي تظهر فيها الروحانيات، وعلم التجلي الإلهي في القيامة في صور التبدّل، وعلم ظهور المعاني،

---

1 - القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، المصدر السابق، ص58.

2 - شوفليي، جان: التصوف والمتصوفة، ت: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص114.

3 - القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، المصدر السابق، ص85-87.

4 - ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص774.

وهو على ثلاثة أنواع: الخيال المطلق، والخيال المنفصل، والخيال المتصل، والأخير على نوعين: "منه ما لا يوجد عن تخيّل، كالنائم ما هو عن تخيّل ما يراه من الصور في نومه، ومنه ما يوجد عن تخيّل، وهو ما يمسكه الإنسان في نفسه، من مثل ما أحسَّ به أو ما صوَّرته القوة المصوِّرة إنشاءً لصورة لم يدركها الحس من حيث مجموعها" [1]. إن للخيال دوراً كبيراً في عملية الإبداع الفني، فالصورة الفنية الخيالية، بوصفها الأكثر التصاقاً بدينامية الخيال تستمد عناصرها من المحسوس*، سواء أكان هذا المحسوس مأخوذاً من معطيات الواقع، أم من خزانة الخيال بتعبير (ابن عربي)، حيث يتم تركيب عناصر الصورة في علاقات جديدة بفضل القوّة المصوّرة في الخيال[2]. لذا فالخيال قوّة إدراكيّة ما بين العقل والحس، حيث تجعله قادراً على إدراك الوجود والنفاذ إلى مستوياته المختلفة وصوره المتعددة. أما المحبة* فهي (ميل القلوب)[3] كما يرى (الجنيد)، وفي اللمع للطوسي ان المحبة على ثلاثة أنواع: الأول، محبة عامة ناتجة عن شعور أهل المحبة بالإحسان الإلهي عليهم، والثاني المحبة المتولدة من معرفة القلب للغنى الإلهي وعظمته وعلمه وقدرته، وهو حال الصادقين والمتحققين، أما الثالث فهو حب

---

1 - ابن عربي، محيي الدين: الفتوحات المكية، ج2، دار إحياء التراث، المصدر السابق، ص305-307.

* المحسوس عند ابن عربي يحمل مفهوماً يتجاوز الأشياء المادية بالمعنى التجسيدي، فالكلمات والحروف صور محسوسة، حتى الأفكار والمعاني تدخل ضمن إطار محسوس، ولكن بعد ان تأخذ شكل المحسوس، بتنزّلها في صورة تدركها الحواس. ينظر: عودة، أمين يوسف: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، المصدر السابق، ص151.

2 - عودة، أمين يوسف: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، المصدر السابق، ص151.

* ذكر الله تعالى الحب في القران الكريم في قوله: (يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ)(البقرة: من الآية165)، (قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ)(آل عمران: من الآية31) (فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ)(المائدة: من الآية54).

3 - الراشد، محمد: نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي، المصدر السابق، ص68.

العارفين والصديقين، وتتولد من رؤيتهم الحب بقديم الحب الإلهي بلا علة، فكذلك أحبوه بلا علة[1].

لقد ذهب المتصوفة في تجربتهم إلى الاهتمام بالزهد، إلى الحد الذي جعلهم يجعلون من معناه مدلولاً للتصوف بعامة؛ فيعرفون التصوف بقولهم (أن لا تملك شيئاً وأن لا يملكك شيء)[2]. فهو لا يتم بغير التجرّد، إنه ترك الدنيا وترك الآخرة وترك الشهوات وترك الوجود وترك الحالات والدرجات والمقامات وكل شيء سوى الله سبحانه وتعالى[3]. لذا فالزهد يفضي إلى تفرّد* الإنسان عن وجوده النفسي، والانتباه إلى الوجود الحقيقي الأوحد، والذي سيصل به إلى مقام التجريد.

لذا أن التجربة الصوفية تذهب إلى القول بأن وراء الحقيقة الشرعية الظاهرة باطناً خفياً لا يتم الوصول إليه بالوسائل المعتادة، أي بالإدراك الحسي، وإنما يتم الوصول إليه من خلال القلب، والحدس، والإشراق، والرؤيا، والخيال، والتأمل، والزهد والتجريد.. فالمتصوف يمتلك خصوصية التجربة، فيعمل على إظهارها بلغة مرمَّزة بعيدة عن اللغة المألوفة، (فيتوجه إلى ما هو كامن خلف الأشياء المحكمة بقوانين المادة والواقع؛ بوصفها قوانين جامدة، انه يحاول ان يكشف عن حياة أخرى غير الحياة الدنيوية بمظاهرها المتبدلة، حياة تتجاوز المظهر إلى ما وراءها)[4]. فالصوفية قد استخدموا الأسلوب الرمزي والتجريدي

---

1 - الطوسي، أبو نصر السراج: اللمع، المصدر السابق، ص86-88.

2 - عفيفي، أبو العلا: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، المصدر السابق، ص 42.

3 - الكيلاني، عبد القادر: جلاء الخاطر من كلام الشيخ عبد القادر، تحقيق: الشيخ محمد عبد الكريم الكسنزاني، بغداد، 1989، ص18.

* التفرّد: أو التفريد يقال تفرّد بالأمر عمله وحده وخلا به، والتفريد ان يتفرّد عن الأشكال وينفرد في الأحوال ويتوجد في الأفعال، بمعنى ان تكون أفعاله لله وحده، فلا يكون فيها رؤية نفس، ولا مراعاة خلق..المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص685.

4 - ديريكي، هيفرو محمد علي: جمالية الرمز الصوفي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009، ص59-60.

لأنهم لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً يترجمون به عن رياضتهم ومجاهدتهم ومكاشفتهم الصوفية[1]. وقد ذكر الرمز في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ ﴾ (سورة آل عمران: من الآية41). وذكر (ابن عربي) في فتوحاته:

ألا إن الرموز دليل صدق على المعنى المغيب في الفؤاد

وإن العالمين له رموز والغاز ليدعى بالعباد

فالرموز ليست مرادة لأنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له[2]، لذا فالرمز يحمل إشارة باطنية، وهناك ثمة علاقة بين الرمز والمرموز إليه، بين الظاهر والباطن. لذا فالتجربة الصوفية هي تجربة في التعالي، وهذا التعالي يتمثل باللحظة الذاتية التي يمثل فيها الخيال عالماً آخر هو عالم الممكن، عالم ما يجب ان يكون، وفي ضوء الخيال يشكل الحدس عتبة للحقيقة، لذلك يأتي الرمز خيالياً وحدسياً، وتجسيده للتعبير عما هو غير مرئي وغير حسي بنشوة صوفية متعالية عن الواقع.

وبالتالي فالعلاقة بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية قائمة على مصدر أساسي يتمثل بفضاء الذات بكل إبعادها السلوكية والوجدانية "فالرؤية الصوفية للوجود والعالم منغرسة في فضاء نفسي شاسع ممتد من الوعي والرغبة يجمع بين إدراك المرئي، الذي يحيل إلى العالم الخارجي المتجسد فيه البعد المادي.. وبين إدراك القلب.. وبين التخييل ومنه الرؤيا، وهذه كلها تنصب في محورين هما: الظاهر والباطن "[3].

---

1 - الرومي، صهيب: التصوف الإسلامي، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص181.

2 - ابن عربي، محيي الدين: الفتوحات المكية، ج1، دار إحياء التراث، المصدر السابق، ص248.

3 - زايد، محمد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص114.

تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري



المبحث الثاني

2

العناصر التشكيلية...مقاربة في المعاني والدلالات الصوفية

المبحث الثاني

العناصر التشكيلية... مقاربة في المعاني والدلالات الصوفية

إن كل ما في الوجود يعد لله تعالى، ومنه واليه، يشير الشيخ (الطوسي) في كتاب اللمع: " ان جميع ما أدركته العلوم وألحقته الفهوم: ما عبر عنه وما أشير إليه، مستنبط من حرفين من أول كتاب الله تعالى، وهو قوله: " بسم الله، والحمد لله: لان معناه بالله ولله، والإشارة في ذلك: ان جميع ما أحاط به علوم الخلق وأدركته ليست هي قائمة بذواتها، إنما هي بالله ولله "[1]. لذا فان عناصر اللوحة التشكيلية تعد امتداداً وانعكاساً لعناصر الوجود، وبذلك فهي تحمل مضامين روحية متعالية. كما إن هناك أهمية تجمع بين المفردات التشكيلية وما تحمله من أبعاد صوفية، فهناك أوجه تشابه بين مقامات المتصوف الروحية وما يقابلها من أشكال، فالمقامات هي "درجات تعالٍ وحالات التصوف باستقرارها وتغيرها بحركتها وسكونها، تقابل من الناحية البصرية والرمزية، شكلاً نجمياً أو رقشاً منتظم المفردات الإيقاعية"[2]. وبالتالي فمكونات العمل الفني ترتقي من حالاتها الحسية إلى حالات ذات مضامين روحية، وهذا يستلزم من الفنان استحضار صور روحانية*؛ على اعتبار " ان نظرية الارتقاء من الهيولانية

---

1 - الطوسي، أبي نصر السراج: اللمع، المصدر السابق، ص124.

2 - المطيبع، منذر: الحداثة في الفنون التشكيلية العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2009، ص65.

* يرى (ابن باجة) ان الصور الروحانية على أصناف: أولها صور الأجسام المستديرة، والصنف الثاني العقل الفعال والعقل المستفاد، والثالث المعقولات الهيولانية، والرابع المعاني المجردة الموجودة في قوى النفس، وهي الموجودة في الحس المشترك وفي قوة التخيل وفي قوة الذكر. المزيد ينظر: زيادة، معن: الحركة من الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، دار اقرأ للنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص124.

الملوثة إلى الروحانية النقية، ومن التغير المستمر إلى السكون الدائم ومن التشوّقات المؤلمة المستمرة إلى السعادة الخالدة والكمال، هذه كلها تستلزم استخداماً كاملاً للصور الروحانية "[1].

إن العناصر التشكيلية المنفذة على السطح التصويري تعد رموزاً تعبيرية عن التجربة الصوفية في العديد من التجارب والاتجاهات التشكيلية، حيث تتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونة بنياناً فكرياً وروحياً. فـ(النقطة)؛ بوصفها نقطة الشروع وأساساً في الخطوط والأشكال وتعد في الوقت ذاته أساساً في الوجود الكوني، ويمكن عدها مركز الحركة الكونية، وهي الذات الإلهية، وسرها مودع في ذاتها، فهي تتحرك بحكم الطاقة الذاتية الكامنة، فيتكون في الامتداد، شكل الخط، وتتولد من رحم عناصر الخط، كل الأشكال، في معالمها الهندسية وغير الهندسية، الظاهرة والخفية. فتغدو النقطة، نواة الابتكار والتأليف الفني، ورمز الخلق والإبداع، وسر التكوين الشامل، والكنه الهندسي المغمور، في البداية، وفي النهاية. فيبدأ التشكيل من النقطة التي تبدأ في الحركة، وهي كيان فاعل تنتقل فينشأ عن انتقالها الخط، وعندما يتحرك الخط بجميع نقاطه ينشأ السطح، ومع تحرك الأسطح يتكون الجسم[2].والنقطة " شيء لا بعد له من طول ولا عرض ولا عمق، ولا تدرك بالحس إلا مع الخط... وهي بمنزلة الواحد لأنه لا ينقسم، فالواحد ليس بالعدد وإنما هو ركن العدد، لان العدد هو الكثرة المركبة من الآحاد"[3]، والوجود بكثرته يستمد وجوده من الواحد، فالنقطة إشارة إلى قاعدة عقلية مفادها ان الوحدة في الكثرة، فالوجود

---

1 - زيادة، معن: الحركة من الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، دار اقرأ للنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص125.

2 - كلي، بول: نظرية التشكيل، ت: عادل السيوي، دار ميريت، القاهرة، 2003، ص 68.

3 - احمد، عبد الوهاب أمين: التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1999، ص151.

يجمع كل الكائنات والمخلوقات في وحدة واحدة، تماماً كالنقطة (0)، هي البدء في كينونة الأشياء، والبدء في صيرورة الموجودات، وفي الاشراقة الأولى للنور، منها تشع في كل الاتجاهات، كل المعالم المنظورة، في رحلتها الوجودية.

وقد جاء في الفتوحات المكية لـ(ابن عربي) توصيفاً للعلاقة بين الوجود والخالق جل وعلا " كالنقطة من المحيط وما بينهما فالنقطة الحق والفراغ الخارج عن المحيط العدم أو قل الظلمة وما بين النقطة والفراغ الخارج عن المحيط الممكن، وإنما أعطينا النقطة لأنها أصل وجود محيط الدائرة وبالنقطة ظهرت كذلك ما ظهر الممكن إلا بالحق والمحيط من الدائرة إذا فرضت خطوطاً من النقطة إلى المحيط لا تنتهي إلا إلى نقطة فالمحيط كله بهذه المثابة من النقطة وهو قوله تعالى: ﴿وَٱللَّهُ مِن وَرَآئِهِم مُّحِيطُۢ﴾ (سورة البروج:الاية20) ، وقوله: ﴿إِنَّهُۥ بِكُلِّ شَىۡءٍ مُّحِيطُۢ﴾ (سورة فصلت:الاية54)، فكانت كل نقطة من المحيط انتهاء الخط والنقطة الخارج منها الخط إلى المحيط ابتداء الخط فهو الأول والآخر إذ يعد الأول لكل ممكن كالنقطة والأول لكل خط وما خرج عن وجود الحق وما ظهر من الحق فذلك العدم الذي لا يقبل الوجود والخطوط الخارجة الممكنات فمن الله ابتداؤها وإلى الله انتهاؤها وإليه يرجع الأمر كله..."[1]. لذا يشار بالنقطة إلى أول الموجودات الممكنة وهي مركز الدائرة الأولية التي تحيط بالوجود الشامل وتمتد في جميع الاتجاهات، فهي في هذا الاعتبار كرة تنشأ فيها وعنها وبها جميع التعيّنات[2].

---

1 - ابن عربي، محي الدين بن علي: الفتوحات المكية، ج3، دار إحياء التراث، المصدر السابق، ص268.

2 - أليافي، عبد الكريم: بدائع الحكمة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1999، ص146.

ولما كانت الحقيقة تتميز بالوحدة والتي هي العنصر الأول للكل "فكما ان النقطة هي المبدأ لا يقبل التنوع والتشخّص أولاً، وهي المنوّع والمشخّص أخراً كذلك الوحدة - بعينها – هي أصل الاستعداد وأم القابليات والمواد "[1].

ويقول (إخوان الصفا) ان النقطة أصل الخط، والخط أصل السطح، والسطح أصل الجسم[2]. بهذا تتشكل من النقطة أنواع متعددة من الخطوط والتي بدورها تولّد أشكالاً مختلفة ذات معانٍ روحية مرتبطة ارتباطاً كلياً بالمعاني الكونية، ومتوحدة بالذات الإلهية. فالخط يتسم ببعد روحي، ويجسد الحقيقة الكامنة خلف الأجسام والأشكال المرسومة، وبالتالي يعد ذلك رمزاً لتجسيد الحقيقة المطلقة. فالخط " بوصفه امتداداً محسوساً، واقعياً، وذهنياً في آن. هكذا تشكل الخطوط بتآلفها ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي. ومن هنا يبدو العالم، في تآلف الخطوط ... نظاماً من الإشارات. الإنسان نفسه رمز أو إشارة. كل شيء رمز و إشارة، الأشياء، والكائنات كلها خطوط. رموز على هذه الصفحة التي نسميها العالم أو الواقع أو الوجود" [3].

فالخطوط بأنواعها ذات سمات دلالية محكمة بطاقة كامنة، فهي رموز تحيل إلى معانٍ جوهرية متعددة طبقاً لحركة واتجاه الخط. فالخطوط ليست مجرد خطوط والصور ليست مجرد صور، وهي ليست آلية، وإنما هي صناعة تسندها الروح[4]. فالخط المنحني بحركته المستمرة يحيل إلى حركة دائرية

---

1 - تركه، صائن الدين علي بن محمد: شرح فصوص الحكم (ابن عربي)، ج1، مطبعة أمير، قم، 1420هـ، ص20.

2 - عبد اللّه: احمد: إخوان الصفا وخلان ألوفا، ج1، مطبعة الأخبار، 1305 هـ، ص45.

3 - أدونيس: الصوفية والسريالية، ط2، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1995، ص 204.

4 - إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص169.

أزلية، فهي (البدء والعود)، وهذا يتجلى في كل الموجودات، وكأنه تعالى أراد بذلك الدورات الكونية المتوالية، فهي ديمومة التجلي الإلهي، وأكمل ما في هذه الدورات حركة الأجسام نحو باريها كي تنال غايتها في الوصول إليه أو القرب منه[1]. كما يتجلى ذلك في قيام الحجيج بالطواف دائرياً حول الكعبة في ممارسة طقوسية وعبادية، والدائرة لدى الحلاج " مالها باب. والنقطة التي في وسط الدائرة هي الحقيقة. ومعنى الحقيقة شيء لا تغيب عنه الظواهر والبواطن "[2]. لذا غدت في الفكر الصوفي منظوراً عقلياً وطريقاً يؤدي إلى الله سبحانه وتعالى، كدلالة متقابلة بين صورة الكثيب مركز رؤية الله في جنة عدن في السموات، وبين الكعبة (النقطة) مركز دائرة العالم على الأرض[3]، فضلا على عد الوجود الكوني دائرة (شكل دائري)، وكون الحق نقطة الدائرة لذا خلق الوجود دائرة محصورة بين الكاف والنون[4] {إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ} (سورة النحل:الآية 40). فالدائرة تمثل الشكل الهندسي الأكمل وترمز إلى كمال الخلق الإلهي ورمز الوجود لعودة الإنسان على مدى حياته إلى النقطة الأساسية التي انطلق منها[5]، والواقع ان الدائرة الكونية تعبر عن صورة جدلية واضحة تربط السماء بالأرض وبالعكس، فالدائرة تنقسم إلى قسمين، الأول

---

1 - ديريكي، هيفرو محمد علي: جمالية الرمز الصوفي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009، ص332-333.

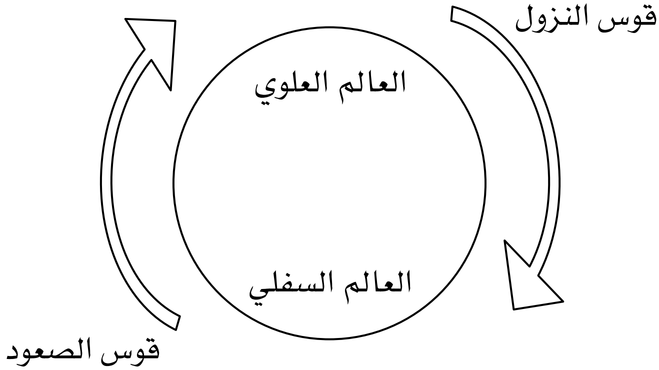
2 - الحلاج، الحسين بن منصور: الطواسين، نشره لويس ماسينيون، باريس، 1913، ص 176.

3 - الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، المصدر السابق، ص90.

4 - ابن عربي، محيي الدين: شجرة الكون، ط2، حققه وقدم له: رياض العبد الله، دار العالم للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص41.

5 - شبل، مالك: معجم الرموز الإسلامية، ت: انطون الهاشم، دار الجيل، بيروت، 2000، ص122.

يشير إلى جدل النزول أو قوس الهبوط، حيث تنساب الروح في المادة، بينما يشير الثاني إلى جدل الصعود أو قوس الرجوع، حيث تصعد الروح إلى الله خالقها سبحانه جل وعلا، راجعة إلى العالم الذي هبطت منه أول مرة[1].



(مخطط يبين الحركة الدورانية بين العالم السفلي والعالم العلوي (البدء والعود)

كما ان هناك علاقة بين الأشكال الهندسية الأخرى كالمربع والشكل ألنجمي والمثمن، وبين الإحساس الوهمي بالدوران والالتفاف، فكلما ازدادت الأضلاع، ازداد الإحساس الوهمي بدورانها المتسارع حول مركزها، فيتحول هذا الوهم الالتفافي إلى طقس روحي يتوازى مع حركة الأفلاك الالتفافية[2]. وبذلك تتشكل حركة لولبية إلى ما لانهاية، وبحسب الحركة المتجهة نحو المركز وفق نظام المتتاليات، حيث تكتسي هذه الحركة دلالات في الفن الصوفي، من خلال حركة الدوران المتدرجة في مستوى التسارع حول المركز من الاقتراب إلى حد التماهي مع المركز (مركز الأشياء والكون أي الله)[3].

---

1 - بدر، عادل محمود: الرسائل الصوفية لشهاب الدين السهروردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2006، ص82.

2 - عرابي، اسعد: وجوه الحداثة في اللوحة العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999، ص63.

3 - المطيبع، منذر: الحداثة في الفنون التشكيلية العربية، المصدر السابق، ص54.

كما تتشكل من الخط والشكل معانٍ ودلالات مرتبطة بعالم روحي، وتعد تلك المعاني انطلاقة لمضامين صوفية راسخة في الخطاب البصري الذي ينشده الفنان، من خلال البنية التكوينية للعمل الفني. فالشكل الهرمي يوحي بالصلابة والرسوخ ويعبر عن اللانهائية، والمستطيل يوحي بالشموخ والعظمة والرفعة والعلو، أما الشكل الحلزوني فيرمز للديمومة واللانهائية ويعبر عن الحركة المتسامية نحو الأعلى، وكذلك المنحني يرمز للانهائية والليونة والانسيابية، أما الخطوط والأشكال أو البنية الإشعاعية فإنها توحي بالتشظي والتفكيكية، وتعبر عن الفيض والنور...[1]. كما يستند المربع في الفكر الصوفي إلى الطلاسم والأوفاق، ويمكن عدّه الكوّة نحو الآخر مثلما هو الكوّة في الأضرحة نحو الجسد المقدس النائم في الأبدية، انه يسمح بالإطلال أي بالتأمل أي بالانقذاف خارج اللوحة[2]. ويأخذ شكل المثلث أبعاداً روحية فهو يحمل معنى الكثرة في الوحدة والوحدة في الكثرة، فعندما تكون قاعدته في الأسفل، فإنها تستقر في عالم الموجودات الحسية المتكثرة وهي تنشد الكمال في توجهها للأعلى نحو نقطة لا متناهية، نحو عالم لامتناه ؛ بوصفه "يدل على رمز الجبل الكوني والاتصال بالسماء "[3]، فـ(الله) تعالى الواحد المطلق العلة الأولى للكثرة الوجودية. أما عندما تكون قاعدة المثلث في الأعلى، ورأسه إلى الأسفل والذي يمثل نقطة الوجود، فانه يأخذ بالاتساع كلما ازداد عمقاً، أي بمعنى الازدياد العميق في البحث عن الحقيقة المطلقة والوصول إليها بنوع من الفناء الصوفي، والتجرّد عن العالم الحسي نحو العالم الإلهي المطلق.

---

1 - محمد، حامد جاد: قواعد الزخرفة، دار المعارف الجامعية، الكويت، 1986، ص 5.

2 - لعيبي، شاكر: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص61.

3 - عبد الرزاق، جنان عبد الوهاب: جدلية التواصل في العمارة العراقية، المصدر السابق، ص239.

فضلا على ان للخط علاقة وثيقة مع شكل الحرف العربي ؛ بوصفه شكلاً ورمزاً وحاملاً لمضامين روحية ، والحرف العربي يعتمد فنيًا وجماليًا على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة، ليس بمعناها المتحرك مادياً فحسب بل وبمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تجعل الحرف يتهادى في رونق جمالي مرتبط مع المضامين الباطنية ، التي تتصل بالذات الإلهية.

فقد قيل " في القران علم كل شيء، وعلم القران في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام الألف، وعلم لام الألف في الألف، وعلم الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة الأصلية في الأزل، وعلم الأزل في المشيئة، وعلم المشيئة في غيب الهو، وعلم غيب الهو ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾ (سورة الشورى: من الآية11) ولا يعلمه إلا هو[1]، ويقول (الطوسي) عن حرف الألف انه: " أول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الألف، أي: اللّه الذي ألّف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء[2].

ويشير (ابن عربي) ان لحرف الألف " الحركة المستقيمة وعن القيومية يقوم كل شيء...فانفتحت فيه أشكال الحروف كلها لان أصل الأشكال الخط، كما أنّ أصل الخطّ النقطة، والخط هو الألف، فالحروف منه تتركب، وإليه تنحل، فهو أصلها[3]. فأرواح الحروف دائمة الفيض والهبوط أبدَ الآباد، من العالم الأعلى على أشكال الحروف الموجودة في العالم الأدنى، وهذه الأرواح أبدية الفيض، دائمة الهبوط على الدوام، قائمة مقامها الذي خلقت فيه، لزمت ما

1 - الراشد، محمد: نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2010، ص203.

2 - الطوسي، أبي نصر السراج: اللمع، المصدر السابق، ص125.

3 - ابن عربي، محي الدين بن علي: الفتوحات المكية، ج2، دار إحياء التراث، المصدر السابق، ص119-120.

لزمته الأفلاك ملازمةً لفيض الأرواح على أشكالها[1]. فللخط – وهو الألف- اعتبارات: احدها، الحركة المستقيمة باعتبار التعالي والرفعة الذاتية وهي مرتبة النزاهة والقدس. أما الثاني، فهو اعتبار التنزّل والتجلي وتعيّن الفيض الايجادي بصورة التدّلي والارتباط المرتبي.

أما اللون* فيعد عنصراً مهماً وأحد المفردات التشكيلية المهمة في تشكيل بنية السطح التصويري، وأحد المدركات الحسية، فهو تفاعل يحدث بين الشكل وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه، إذ يمثل المظهر الخارجي للشكل. إن اللون يشير إلى مضامين ودلالات تميّز الأشياء ومظاهرها، وان القدرات الذهنية هي التي تحدد ما إذا كان الشكل يمتلك لوناً معيناً يساعده على أظهار ذلك الشكل إلى الدرجة الملحوظة، ويتوقف ذلك على كمية الطاقة والإنارة[2]. فالألوان تحصيل لرؤية الفنان لما حوله أو لما يتصوره مما يجعل اللون نمطاً من ارتداد الواقع إلى العمل الفني[3]؛ إلا أنها لا تحيل إلى ذاتها، إذ تحيل إليها في

---

1 - البوني، الشيخ أحمد بن علي: الكشف في عالم الحرف، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، 2004، ص24.

* اللون: كلمة لون يطلقها الفنانون التشكيليون والمشتغلون بالصباغة، ويقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين.أما علماء الطبيعة فيقصدون بها: تلك الأشعة الملونة الناتجة من تحليل الضوء الأبيض. وان اللون بمعنى الكلمة هو ذلك التأثير الفسيولوجي المؤثر في شبكة العين،سواء أكان ناتجاً من المادة الصباغية الملونة أو من الضوء الملون. فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية، وله خواص هي أصل اللون، وقيمة اللون، والتشبع. المزيد ينظر: أمين، عياض عبد الرحمن: مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009، ص16.

2 - كبة، شامل عبد الأمير: اللون – النظرية والتطبيق، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992، ص14.

3 - عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة (109)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987، ص145.

اللحظة الأولى حسب، أما اللحظة الثانية فان اللون نفسه يتحول إلى دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية[1]، وفي حدود السطح التصويري فان الألوان وحدات في بناء العمل الفني تساوي الكلمات التي تحمل دلالات ومعاني لا يستقيم معناها إلا باستقامة مبناها في نظام معين[2].

فضلاً على أنها تحمل معاني رمزية ترتبط بالقيم الروحية للإنسان، عن طريق العادات والتقاليد، منذ نشوء أول الحضارات، وللون دلالاته ومضامينه الحقيقية لأنه يرتقي إلى عالم الروح التي ترتبط بالحقيقة المطلقة، بعيداً عن دلالاته الحسية. إذ إن رمزية الألوان ومعانيها ترتبط بمصدرين جوهريين أولهما النور القادم من السماء العليا، والمقترن بالخالق الأعلى فهو (نور الله)، أما الجوهر الثاني فهو العين بوصفها الحاسة البصرية لذلك النور واللون[3].

ويرى المتصوفة ان مدلولات اللون هي مدلولات لها صلة كبيرة بالنفس الإنسانية ومراتبها، إذ تشكل لغة روحية أولاً وأخيراً، وبناءاً على المعطيات القرآنية والمكاشفات التي حصلت لكبار مشايخ الصوفية، قسمت النفس إلى سبعة مراتب هي: (النفس الأمارة بالسوء ولون نورها الأزرق، والنفس اللوامة لون نورها اصفر، والنفس الملهمة لون نورها احمر، والنفس المطمئنة لون نورها ابيض، والنفس الراضية ولون نورها اخضر، أما النفس المرضية فلون نورها اسود، وأخيراً النفس الكاملة ونورها ليس له لون، فهي لا ترضى الوقوف عند

---

1 - الصفار، ابتسام مرهون: جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص74.

2 - الجرجاني، أبو بكر عبد القادر: دلالات الإعجاز، قرأه وعلق علية: أبو فهد، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1984، ص359.

3 - الصقر، أياد محمد: فلسفة الألوان، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ص166.

مقام من المقامات السابقة، وإنما هدفها الله تعالى)[1] {وَأَنَّ إِلَى رَبِّكَ الْمُنْتَهَى} (سورة النجم:الآية 42). ان الألوان كما يرى (ابن عربي) " على قسمين لون يقوم بجسم المتلوّن، ولون يحدث للبصر عند نظره إلى الجسم لأمر عارض يقوم بين الرائي والمرئي مثل هذا ومثل الألوان التي تحدث في المتلوّن باللون الحقيقي لهيئات تطرأ، فيراها الناظر على غير لونها القائم بها الذي يعرفه "[2]. كما يرى إن " أصل الألوان البياض والسواد وما عداهما من الألوان فبرازخ بينهما تتولد من امتزاج البياض والسواد، فتظهر الغبرة والحمرة والخضرة إلى غير ذلك من الألوان"[3]. فاللون الأبيض متصف بالبياض، فيه كل الألوان[4].

لذا يدل اللون الأبيض على النور الإلهي الذي يتجلى في كل الموجودات، فالخالق يفيض بنوره على الخلق، فيتجسد هذا النور في النفس الإنسانية ذات المراتب السبعة التي تم ذكرها سابقاً، فتأخذ النفس مقامها في (التلوين لتصل إلى مقام التمكين)*. وقد ورد اللون الأبيض في القران الكريم في عدة آيات،

---

1 - العامري، ضاري مظهر صالح، الجمال وجلال الجمال في القران الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، المصدر السابق، ص260-274.

2 - ابن عربي، محي الدين بن علي: الفتوحات المكية، ج3، دار إحياء التراث، المصدر السابق، ص445.

3 - ابن عربي، محي الدين بن علي: الفتوحات المكية، ج1، دار إحياء التراث، المصدر السابق، ص732.

4 - فياض، سليمان: معجم الإبصار والمبصرات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص17.

* التلوين: هو مقام الطلب والفحص عن طريق الاستقامة. أما التمكين: هو مقام الرسوخ والاستقرار على الاستقامة، وما دام العبد في الطريق فهو صاحب تمكين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، فإذا وصل واتصل فقد حصل التمكين. ينظر: الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي، المصدر السابق، ص52-53.

منها قوله تعالى: ﴿وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ ٱلۡأَسۡوَدِ مِنَ ٱلۡفَجۡرِ﴾ (سورة البقرة:من الآية187)، وقوله: ﴿يَوۡمَ تَبۡيَضُّ وُجُوهٞ وَتَسۡوَدُّ وُجُوهٞ﴾ (سورة آل عمران:من الآية106)، ﴿وَٱبۡيَضَّتۡ عَيۡنَاهُ مِنَ ٱلۡحُزۡنِ فَهُوَ كَظِيمٞ﴾ (سورة يوسف: من الآية84)، وقوله تعالى: ﴿وَنَزَعَ يَدَهُۥ فَإِذَا هِيَ بَيۡضَآءُ لِلنَّٰظِرِينَ﴾ (سورة الشعراء:الآية 33)، فاللون الأبيض يدل على صفاء الروح ونقاءها من كل الأعراض الجانبية التي تملأ الحياة الدنيوية، ويدل على البهجة والغبطة والسرور. أما اللون الأسود فقد ذكر في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿يَوۡمَ تَبۡيَضُّ وُجُوهٞ وَتَسۡوَدُّ وُجُوهٞ﴾ (سورة آل عمران:من الآية106)، وقوله تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحۡمَٰنِ مَثَلٗا ظَلَّ وَجۡهُهُۥ مُسۡوَدّٗا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (سورة الزخرف:الآية 17)، ان هذا اللون تتسم به مرتبة النفس المرضية، والتي تتصف بصفات منها ترك ما سوى الله، والتقرب إلى الله، واللطف بالخلق والتفكر في عظمة الله[1]. وهذا اللون حصيلة جميع الألوان الظاهرة في الوجود، وهو لون مضاد للون الحقيقة البيضاء، فالأسود هو أشبه بنهاية التجليات، في حين ان اللون الأبيض هو بداية التجليات، أو اشراقاتها[2]. كما يدل السواد على البعد ففي الطبيعة تشير الظلال إلى العتمة والسواد، فهي إشارة إلى " ما فيها من الخفاء لبعد المناسبة بينها وبين أشخاص من هي ظل له ؟..وان كان الشخص ابيض فظله بهذه المثابة. ألا ترى الجبال إذا بعدت عن بصر الناظر تظهر سوداء وقد تكون في أعيانها على غير ما يدركها الحس من اللونية وليس ثم علة إلا البعد "[3].

---

1 - الكيلاني، عبد القادر: الفيوضات الربانية، المكتبة الوطنية، بغداد، 1988، ص38.

2 - صالح، ضاري مظهر: دلالات اللون في القران والفكر الصوفي، دار الصادق، العراق، 2008، ص157-158.

3 - ابن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، بقلم: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ب ت، ص102.

إن الألوان تشتمل على ثلاثية (الأزرق والأصفر والأحمر) وهي ألوان أساسية، من خلالها تخرج العديد من الألوان، حيث ان لا حدود للألوان في الوجود والطبيعة، وكل لون يخرج من مزج لونين أو أكثر يدل على معنى يختلف عن الأخر، فمعاني الألوان لا حدود لها. فاللون الأزرق ذكر في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴾ (سورة طه:الآية 102)، ويدل هذا اللون وهو صاحب النفس الأمارة بالسوء، وهي النفس ذات الحجب الظلمانية التي تأمر بالسوء. بـ(الجهل والبخل والحرص والغضب والحسد وسوء الخلق والاستهزاء والبغض) [1]، كما يدل على زرقة السماء، والزرقة لدى العرب أسوأ وأبغض ألوان العين، أي: عمياً وعيونهم لا نور لها لان العين إذا زال نورها ازرقّت[2]. ويقول تعالى: ﴿وَلَآ أُقْسِمُ بِٱلنَّفْسِ ٱللَّوَّامَةِ ﴾(سورة القيامة: الآية 2)، ان النفس اللوامة تتصف باللون الأصفر، وسميت بهذا الاسم لأنها تقلب صاحبها في أكثر أحوالها، وتفعل ما يخالف أمر الله إلا ان رغم هذا ترجع باللوم على ما وقع، وصفاتها (اللوم، والفكر، والعجب، والاعتراض على الخلق والرياء الخفي، وحب الشهوة والرياسة)[3]، وإن الصفرة لون يتوسط ما بين البياض والسواد[4]. ان اللون الأصفر متعدد الدلالات، لارتباطه بتداعيات مختلفة، قد يوحي بالخير والتفاؤل، حين تذكر الشمس والذهب مثلاً، وقد ترتبط الصفرة بالمرض والذبول[5]. كما يدل

---

1 - الحسيني، السيد محمد عبد الكريم الكسنزان: الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، إصدارات التكية ببغداد، ب ت، ص 109.

2 - البروسوي، إسماعيل حقي: تنوير الأذهان في تفسير روح البيان، ج2، تحقيق: محمد علي الصابوني، الدار الوطنية، بغداد، 1990، ص 444.

3 - الحسيني، السيد محمد عبد الكريم الكسنزان: الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، المصدر السابق، ص109.

4 - البروسوي، إسماعيل حقي: تنوير الأذهان في تفسير روح البيان، المصدر السابق، ص72.

5 - الصفار، ابتسام مرهون: جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم، المصدر السابق، ص324.

اللون الأصفر على السرور لأنه اقرب لون لعملية الإشراق التي هي نقيض الظلمة، فهو يبعث السرور في النفس المستعدة التي تنشد الكمال[1]، وفي قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾ (البقرة: من الآية69)، أي ان لونها خالص، والفقوع نظير النصوع، وهو شدته وصفائه[2].

أما اللون الأحمر فهو لون النفس الملهمة التي تتصف بـ(السخاوة والقناعة والعلم والتواضع والصبر والحلم، وتحمل الأذى والعفو عن الناس، والشوق، والهيمان، والبكاء، والقلق والإعراض عن الخلق، والاشتغال بالحق، وحب الذكر، وبشاشه الوجه والفرح بالله[3]، وقد ذكر في قوله تعالى: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّىٰهَا ﴿٧﴾ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَىٰهَا﴾ (سورة الشمس:الآية 7-8)، كما ذكر الله تعالى اللون الأحمر بقوله: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾ (فاطر:27). ويدل اللون الأحمر على الدم الذي يجري في العروق، والذي يعني أساس الحياة، ولعل قيام الإنسان قديما عند دفن موتاه بدهن عظامها باللون الأحمر، ربما يمنح الجسد الفاني الحياة[4].

أما اللون الأخضر فهو للنفس الراضية، وذكر الله جل وعلا في قوله: ﴿ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ (سورة الفجر:الآية 28) أي النفس التي ترضى بكل ما يقع في الكون والوجود، راضية بقضاء الله تعالى من غير اعتراض لأنه مستغرق في شهود الجمال المطلق، وتتصف هذه النفس بالزهد فيما سوى الله تعالى

---

1 - صالح، ضاري مظهر: دلالات اللون في القران والفكر الصوفي، المصدر السابق، ص37.

2 - الصفار، ابتسام مرهون: جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم، المصدر السابق، ص327.

3 - الحسيني، السيد محمد عبد الكريم الكسنزان: الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، المصدر السابق، ص110.

4 - عمر، احمد مختار: اللغة واللون، ط2، القاهرة، 1997، ص20.

والإخلاص، والورع والنسيان، والرضا[1]. كما ذكر اللون الأخضر في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلشَّجَرِ ٱلْأَخْضَرِ نَارًا ﴾ (يّس: من الآية80)، وقوله تعالى: ﴿وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ ﴾ (سورة يوسف:من الآية43)، وقوله ﴿ مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِىٍّ حِسَانٍ ﴾ (سورة الرحمن:الآية 76)، وقوله ﴿عَٰلِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ﴾(سورة الإنسان: من الآية21). ومن خلال ما ورد في آيات القران الكريم، فان اللون الأخضر يأخذ دلالات روحية، فـ(ابن عربي) يعطي اللون دلالة البهجة الحسنة والموجبة للسرور[2]، كما يعد من افضل وأحسن الألوان وأحبها إلى الله تعالى وأكثرها طراوة[3]. وان الرسول محمد صلى الله عليه وعلى اله وسلم يفضل لبس اللون الأخضر لأنه لباس أهل الجنة[4]. وبذلك يعد اللون الأخضر من ألوان الآخرة،وصفة من صفات السعادة الأبدية، ويوحي للسعادة المطلقة والسرمدية، ولا يراد الوقوف على الخضرة في الدنيا لأنها قابلة للفساد والخراب، فهو يحيلنا للبحث عن خضرة أكثر ديمومة وأكثر رقة[5].

لذا أن كل ما خلق الله في الوجود إنما هو تجلي الهي، واللون يعد واحداً من هذه التجليات المطلقة، ولما كان الوجود الدنيوي زائلاً وفانياً، فأن الألوان التي تتمظهر فيها الأشياء هي أيضاً زائلة كونها مرتبطة بمدلولات مادية، إلا أنها بالوقت نفسه تحيل إلى مدلولات روحية مطلقة لا متناهية ذات صلة وثيقة بالجمال اللوني للعالم الأخروي.

---

1 - الحسيني، السيد محمد عبد الكريم الكسنزان: الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، المصدر السابق، ص112.

2 - ابن عربي، محيي الدين: تفسير ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001، ص405.

3 - البروسوي، إسماعيل حقي: تنوير الأذهان في تفسير روح البيان، ج5، المصدر السابق، ص245.

4 - الحسيني، احمد بن محمد بن عجيبة: الفتوحات الإلهية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 106.

5 - صالح، ضاري مظهر: دلالات اللون في القران والفكر الصوفي، المصدر السابق، ص26.

تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري



3

المبحث الثالث

التصوف ومقارباته في الفنون التشكيلية

المبحث الثالث

التصوف ومقارباته في الفنون التشكيلية

هنالك تشابه - إلى حد ما - بين الأبعاد الصوفية والأبعاد الفنية، من حيث التأهيل النفسي والروحي وطرق التفكير، وبعض حالات المعرفة الكشفية والذوقية، بنوع من التأمل الوجداني والتي تنعكس عند رؤية نتاجاً فنياً، فالروح تأخذ في تأمل نفسها بنفسها في الجمال الذي يوحي به ذلك النتاج، وكأنها وقعت أسيرة ذلك الجمال، فهذا التأمل ينتقل بنشوة صوفية من الأنا الظاهرة إلى الأنا الباطنة، باعتبارها الوجود الروحي، والتي من خلالها يتم الاتصال بالمطلق، بعد ما تطهرت النفس والروح من تمظهرات الوجود الخارجي.

تتمثل حيوية التصوف في تأكيده على قيمة الذات الإنسانية، فهي قادرة على تحقيق وجودها الحيوي والفاعل والمتجدد دائماً، والتي تنشد القيمة الجمالية المطلقة، مستندة إلى الخيال بوصفه قوة إبداعية، موحدة في حركة جدلية بين كل ما هو حسي ومجرّد، بين الظاهر والباطن، بين المحدود واللامحدود ؛ على اعتبار أن القيمة الجمالية مرتبطة بمعنى الحقيقة الكونية* الجوهرية للوجود والكامنة وراء كينونته الظاهرية، دون أن يكون هنالك تحقيق لهذه القيمة بمعزل عن الوجود الحسي، وإنما تتجلى من خلال التواصل مع الوجود والعالم خيالياً، بالنفاذ من الظاهر إلى الباطن ومن الحسي إلى المجرّد.

---

* الحقيقة الكونية على ثلاث مراتب: علوية وهي المعقولات، وهي مرتبة للمعاني المجرّدة عن المواد التي من شانها ان تدرك بالعقول، وسفلية وهي المحسوسات، من شانها ان تدرك بالحواس، وبرزخية من شانها ان تدرك بالعقل والحواس، وهي المتخيلات، وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة. المزيد ينظر: الغراب، محمود محمود: الخيال عالم البرزخ والمثال، ط2، دار الكتاب العربي، دمشق، 1993، ص9.

إن للتصوف لحظات تجلي ونشوة روحية عليا ، والفن يقترب من ذروتها بوجود الإلهام والحدس. فضلا عن أن التصوف يأخذ من الإشارة والرمز أساساً في طرق الوصول إلى الحقيقة الإلهية المطلقة والكشف عن أسرارها ، من خلال مشاهدات القلوب، حيث لا يمكن التعبير عن ذلك باللسان، فالإشارة هي العلامة والتلويح[1] ، والفنان يمتلك من الرموز ـ بصورة شعورية أو لا شعورية ـ ما يجعله ينتج أعمالا تكاد تكون في قمة التصوف، الأمر الذي يجعل الوقوف عندها ، والتطرق إلى تلك الأعمال والنتاجات التي تمتلك ملامح ذات أبعاد جمالية وروحية صوفية.

المحور الأول: التصوف في فنون وادي الرافدين

تعد حضارة العراق القديم من الحضارات التي وصل نورها إلى شتى بقاع العالم القديم لما لها من أرث حضاري، يتمثل بكل ما هو فكري وثقافي ولما تركته من آثار واضحة في مختلف مجالات العلوم والفنون. لقد تجاوزت الفنون كونها وسائل ذات دلالات روحية أو جمالية وأصبحت ضرورات أوجدتها حاجات اجتماعية ، ويعتبر الفن على اختلاف أنواعههو خير عاكس لإبداع ذلك المجتمع بشتى ميادينه.

كما تأثر الفنان القديم بالعديد من العوامل، التي جعلت من فنّه يسير وفق نظام معين، ومن هذه العوامل، العقيدة الدينية ، فكل إنسان يفكر يرى نفسه ملزماً باتخاذ موقف إزاء المسألة الدينية ، إذ أن العاطفة الدينية لا يمكن استئصالها[2] ، فالنظام الاجتماعي والديني في بلاد وادي الرافدين له انعكاسه

---

1 - أبو لبن، عبد الرضا فاضل عبد الرضا: الموسوعة الإسلامية الميسرة في الفكر والفقه والحديث والأدب، ج1 ، دار الأرقم، العراق، الحلة ، 2009، ص508

2 - ج. بنروبي: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج 2، ط 2، ت: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص363.

على الأعمال الفنية، فقد كان المحرك لازدهارها وتطورها، مما أدى إلى الاهتمام في طبيعة العلاقة بين الشكل جمالياً، وما يحمله من مضمون. فقد كان الفنان العراقي القديم حراً في تطويع المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية وحسب مشيئته، إمعاناً في التعبير عما هو أكثر صدقاً وثباتاً[1].

لذا فهذا الفن محاولة للتعبير عن الصفة الروحية الكامنة وراء مظاهر الأشياء، وبالتالي فالفنان لا يجهد نفسه لتمثيل أحداث اليوم أو أي حضور حي، انه يطمح إلى ما بعد الواقع اليومي إلى تجاوز القدرة البشرية، لقد وجد داخل الشكل رمزا للحقيقة الروحية [2].

إن اكتساب الإنسان العراقي القديم القدرة على التأمل والتمعن بالوجود، أدت ولا شك إلى ترقبه لتطور الصورة المتنامية والمتعاقبة في حدود الزمان ومقارنتها بحركة إيقاع الطبيعة المتجذرة في فكر الإنسان القديم، ومدى ما تفرزه المخيلة من أشكال وتكويناتها تستجيب لتساؤلاته عن حقيقة الوجود المرئي، ومدى علاقته بالقوى اللامرئية الخفية رغبة منه في تحديد مواقفه الفكرية اتجاه الكون، ففي الأطوار الحضارية التي مرت بها الحضارة الرافدينية نجد أنها تزخر بالنتاجات الفنية التي يحاول فيها الفنان تجسيد الواقع الاجتماعي برؤية وتجربة ذاتية وروحية تقربه من الآلهة تارة، وتارة أخرى لإرضاء ذاته لما لها من أهمية نفعية في حياته، فهي مزيج بين كل ما هو مادي وروحي. لقد تطور وتنوع الفن العراقي القديم من خلال الوظائف الدينية والعقائد المقدسة، فضلا عن وجود نظام الإلوهية المتمركزة آنذاك.ففي طور(حسونة)*

---

1 - بارو، أندريه: سومر فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، 1975، ص 103.

2 - ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، 1975، ص47.

* فخاريات حسونة: تمثل أقدم صناعة فخارية في العراق القديم، وسميت بهذا الاسم لاكتشافها في موقع تل حسونة قرب الموصل، وهناك نوعين من الفخاريات: فخاريات

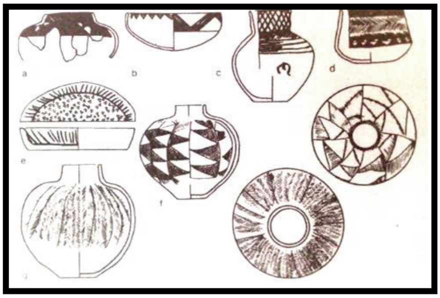
(7000-5000ق.م) نتاجات فكرية فنية ذات أشكال ملحوظة في الطرح التقني، والحرفي، والمعرفي، وخير دليل على ذلك الفخاريات الغنية بالزخارف الهندسية المتداخلة مع وحدات أخرى ذات عناصر آدمية، وحيوانية، و نباتية، إذ غلب على هذه النتاجات طابع التجريد من خلال استخدام الفنان الخطوط الأفقية، والعمودية، والمائلة[1]، كما في الأشكال (1-2-3). والتي تنطلق من وعي وقصدية للفنان من خلال صراع جدلي بين الذات من جهة والبيئة الخارجية من جهة أخرى، وهنا تبرز القدرة على التعبير مما هو روحي وداخلي، على اعتبار إن الإنسان الرافديني يمتلك القدرة على إدراك غاية ومضمون الفكرة الكامنة وراء تمظهرات الأشياء، وبالتالي يعمل على إبراز الأشكال بصورة رمزية مجردة تعبر عن المكنون الداخلي لها، فالأعمال الفخارية في غاية الدقة لها ألوان أكثر عمقا ونقوشا أكثر اتقاناً، فهي ملونة بلون واحد (البرتقالي أو الأحمر أو البني أو الأسود)، وأشكال الأواني الشكل (1-2)، ذات قواعد مستوية وجدران مدورة أو مائلة للخارج وجرار ذات قواعد مستوية وأعناق قصيرة أو عالية وجرار كروية الشكل وزخارفها فهي ذات حزوز قليلة العمق مائلة أو مستقيمة أو متجمعة في صفوف أو خطوط متكسرة والنقوش الملونة خطوط متقاطعة وأشرطة ومثلثات

=

حسونة القديمة والثانية فخاريات حسونة النموذجية، وبشكل عام فان هذه الفخاريات عملت باستعمال اليد من طينة غير نقية ومعظم أنياتها تتميز بسطوح خشنة ومحروقة بتنا نير بسيطة حرقا غير جيد، وقد زينت بنوعين من الزخارف احدهما زخارف محززة تعتمد على تزيين أكتاف الآنية وخصوصا الجرار بشريط أفقي أو عمودي، وسميت هذه بفخاريات حسونة المحززة، أما النوع الثاني فكان ينفذ باستخدام لون واحد يكون بنيا أو احمر وبشكل زخارف هندسية.المزيد.ينظر: دانيال، كلين: موسوعة علم الآثار، ج1، ت: ليون يوسف، سلسلة المأمون، دائرة الأعلام، بغداد، 1990، ص249. وصاحب، زهير، وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، دار الأصدقاء للطباعة والنشر، 2010، ص45.

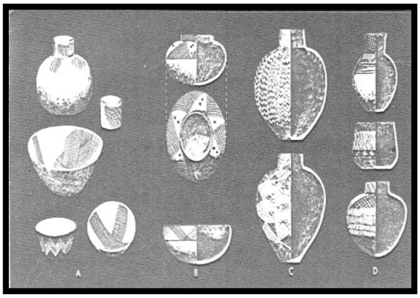
1 - علي، فاضل عبد الواحد: من ألواح سومر إلى التوراة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1989، ص 69.

ومربعات ودوائر[1]، بذلك فتعبير الفنان عن الأشكال الخارجية بصورة مختزلة من خلال الخطوط والأشكال الهندسية يعد تعبيراً عن القيمة الجمالية المطلقة للأشياء، كما في الشكل (3)، لما لها من قدسية وتجسيد للمعاني الرمزية في حركة الفكر الاجتماعي، مما حدا بالفنان إلى الابتعاد عن مبدأ التشبيه، واتخاذ التغريب والتجريد لامتلاكه صلة روحية جوهرية هي الرمز ؛ على اعتبار إن الأشكال التجريدية، تسمو وترتقي على الواقع، والغاية منها هي الكشف عن جوهر الأشياء التي لها علاقات مع عوالم ماورائية ميتافيزيقية، لذا استطاع الفنان أن " يوجد ما بين الروحي والإنساني نظاماً علائقياً، وهي السمة المهمة التي تميز هذه الأشكال الرمزية"[2].



شكل (1)

فخاريات حسونة القديمة

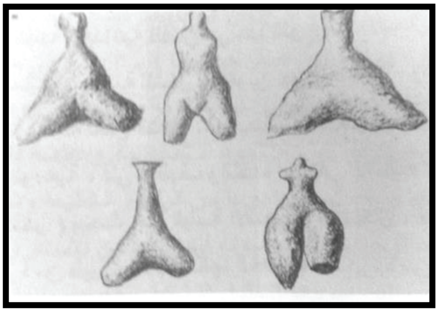


شكل (2)

فخاريات حسونة النموذجية

1 - الدباغ، تقي: حضارة العراق، ج3، الفخار في عصر ما قبل التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، 1985، ص17.

2 - صاحب، زهير: الصورة التكعيبية في الفنون البدائية والفن الحديث، مجلة الموقف الثقافي، العدد (31)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005، ص92.



الشكل (3)

أشكال تماثيل تجريدية من طور حسونة

أما طور سامراء* (5500-4800 ق.م)، فنلحظ أن الأعمال الفنية (الفخارية) تنوعت أشكالها وأنماطها حسب استخدامها من جرار وطاسات وصحون وكؤوس وقوارير وأكواب، أما زخارفها فنظمت على سطوح الآنية الخارجية والداخلية أو كليهما معاً بمهارة فائقة ودقة متناهية في التنفيذ، إذ كانت زخارفها بشكل حزوز وأخرى بشكل منحوتات بارزة أو مجسمة، فضلاً عن أشكال الخطوط هناك الزوايا أو المربعات والمستطيلات والدوائر وزخارف مستوحاة من البيئة الطبيعية، وتشمل على أشكال العقارب والوعول والأسماك وغيرها فضلاً عن تلك النقوش الحيوانية والبشرية كانت هناك تجسيد لفعاليات متنوعة قد تشير إلى صيد تارة أو رقصات طقوسية خاصة تارةً أخرى[1] كما في الشكل (4).

❖ تزامن طور سامراء طور حسونة واستمر زمناً بعد زوالها وسميت الفخاريات بـ(فخاريات حسونة المتطورة)، وسميت بهذا الاسم لاكتشافها أول مرة تحت أنقاض مدينة سامراء من قبل الأستاذ (هيرسفلد) عام 1911، وانتشرت صناعتها في القسم الأوسط من العراق حول مدينة سامراء المزيد ينظر: صاحب، زهير، وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص46.

1 - صاحب، زهير، وسلمان الخطاط: تاريخ العراق القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1987، ص46-47.



الشكل (4)

أواني فخارية من طور سامراء

حيث نطالع فيه إحدى الأواني الفخارية، وهو يحوي مشهدا لأربع نساء تتطاير شعورهن الطويلة بشكل متماثل، وقد أحاطتهن مجموعة من العقارب تشكل حاشية الإناء الفخاري، واتخذت هيئة النساء شكل الصليب المعقوف ويعد التكرار احدالمميزات المهمة للزخارف وفي هذا العمل استطاع الفنان أن يخلق علاقة بين عناصر التكوين الفني التي ملأت السطح الداخلي للنموذج، وباتجاه حركي موحد يشير إلى الحياة وديمومتها. فقد أكد (بارو) بان المثال المألوف في تكوينات الأشكال الفنية هو الرمز الغامض فكل الرموز غنية بالمعاني، فالمفردات الدائرية والصليب المعقوف الذي يؤلفه شعور النسوة الأربعة إنما قصد بها جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة الخفية والكامنة في كل المخلوقات الدائرية في حلقات لانهاية لها[1]، لذا نجد أن هناك حركة طقوسية تتفق مع المضمون الروحي للعمل، فثمة حقيقة باطنية روحية تفصح عن الحقيقة الظاهرية، لتحقيق الغاية التي تقصدها النسوة. لذا أن هذا الإناء بأشكاله

---

1 - بارو، أندريه: سومر فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، 1975، ص92- 94.

الرمزية يمثل الحقيقة الروحية، انه فن متحرر من الواقع بأشكاله المتجردة الخالصة، ونابع من المعتقد والوازع الديني لدى الفنان الرافديني.

وفي إناء آخر (الشكل-4) نشاهد ثمة أربعة أشكال هرمية، يتوسط مركزها شكل معيني بداخله صليب يقسم الشكل ألمعيني إلى أربعة مثلثات كبيرة تحوي بداخلها مثلثات اصغر، ،حيث إن حركة الخط باتجاه واحد، وهذا يجعل العمل يحمل مدلولات رمزية، إذ استطاع الفنان، وببراعة من جعل الأشكال اقرب إلى التجريد ومحملة بالرمزية، والأفكار، وبذلك فهو" فنان رمزي بكل وضوح، ومشحون بقوة رمزية عظيمة "[1]، فهو يمثل نوعاً من التأويلات لمعتقدات الإنسان ومفاهيمه، فهذه الأواني هي بمثابة شفرة يحاول الفنان إيصالها عبر التشكيل الفني، بمواصفات روحية مثالية، لإيجاد علاقات بين الفرد والمجتمع ؛ على اعتبار ان هذه الرموز مستخلصة من المعتقدات والأعراف الاجتماعية.

ووصولا إلى طور حلف*(5000-4500 ق.م) فان النتاجات الفنية المتمثلة بالأواني الفخارية تشكلت بأنواع عديدة مثل الأقداح ذات الرقاب المفلطحة والجرار القرفصية والأباريق والدوارق والصحون والأطباق وغيرها، وكانت الزخارف فيها ذات أشكال متناسقة جميلة قوامها الأشكال الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والخطوط المتصالبة وأشكال المراوح أو أشكال المحار المروحي والدوائر الصغيرة والأشكال النباتية والحيوانية مثل الأزهار والطيور والغزلان ورؤوس الثيران المرسومة بصورة مبسطة تخطيطية ومن الأشكال

---

1 - تشايلد، جوردن: التطور الاجتماعي،ط3، ت: لطفي فطيم، مراجعة: كمال الملاح، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1979 ،ص78.

❖ حلف: نسبة إلى تل حلف وهو موقع اثري يقع في شمال سوريا على بعد 5 كم جنوب غرب رأس العين قرب منبع الخابور على الحدود التركية السورية. ويعود دور حلف إلى 4250 قبل الميلاد. المزيد ينظر: بصمة جي، فرج: كنوز المتحف العراقي، بغداد، 1972، ص18.

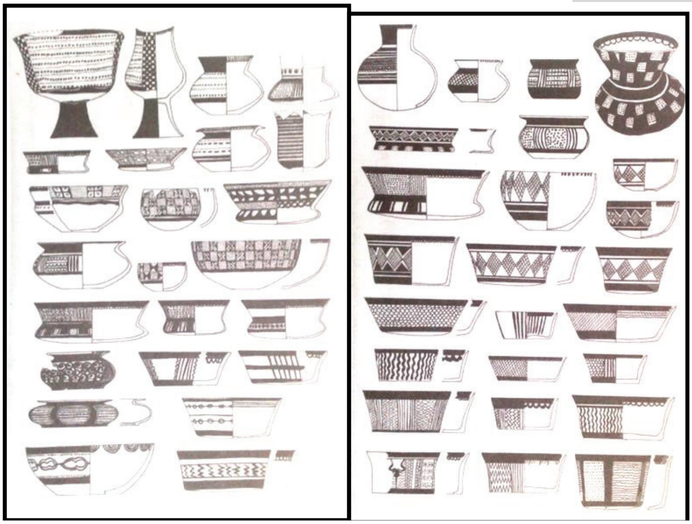
الخاصة الفأس ذات الراسيين. وتميز فخار حلف بالجودة العالية المتمثلة في نقاوة الطين وجمال الأشكال وروعة الزخارف ويمثل قمة صناعة الفخار في بلاد الرافدين والعالم القديم[1]، كما يشكل " المعتقد الديني دوراً في التفكير للإنسان من خلال الأشكال "[2]، في سعيه لتحقيق وجوده، عهد الفنان كما في الشكلين (5 – 6) إلى إحالة الأشكال الواقعية إلى رموز للاحتفاظ بالفكرة والمضمون، بنوع من التأويل في تبسيط الأشكال واختزالها إلى تجريدات هندسية معبرة عن دلالة النقاء الروحي والكوني للامتناهي، متجاوزة تمظهرات العالم المادي، إلى نوع من الترميز عن اللامرئي بعلامات وإشارات متجلية في مفاهيمها، لإيجاد علاقة بين المحدود واللامحدود. ان المشهد في الشكل (6) يتألف من زهرة برية متعددة الفروع، نظمت أشكال الزهرة داخل مربعات سالبة وموجبة، تتوسط الإناء، أما الحافة الخارجية فتشمل وحدات زخرفية مكررة أريد بها تأكيد المعنى، الذي يتمثل بمولد الربيع وتجدد الحياة كما وجد ذلك شعب حلف في مثل هذه الأشكال النباتية، مؤكدين قول الشاعر (كيتس): وجدت اللّه في حبة رمل وزهرة برية. بفعل تسامي الذات نحو المثال المطلق الحدسي[3].

---

1 - باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1، بغداد، 1973، ص281.

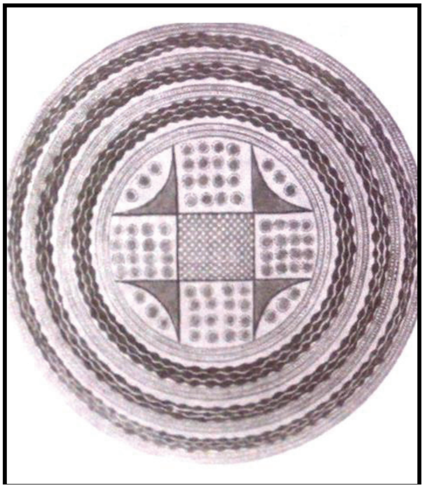
2 - عبد الواحد، فاضل، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1984، ص87.

3 - صاحب، زهير: الفنون التشكيلية العراقية، سلسلة عشتار الثقافية، بغداد، 2007، ص158.



الشكل (5)

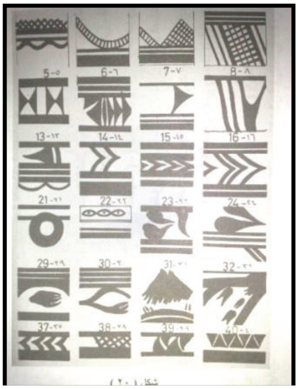
رسوم أواني فخارية من طور حلف



الشكل (6)

رسوم أنية فخارية من طور حلف

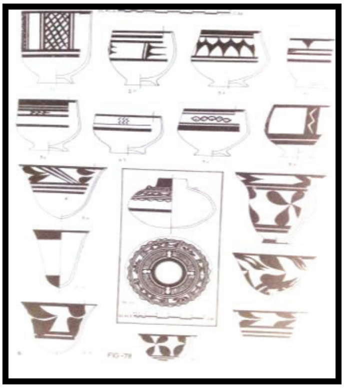
كما اشتملت نتاجات طور العبيد (4800-3500 ق.م) الفخارية على زخارف هندسية متنوعة، تشبه تلك التي ظهرت في فخاريات حسونة وسامراء وحلف، فهي تحمل معاني روحية ذات مدلولات رمزية [1]، كما في الأشكال (7-8).



الشكل (7)

الوحدات التصميمية لرسوم فخاريات العبيد الملونة





الشكل (8)

أشكال الصحون الفخارية من طور العبيد   آنية فخارية من طور العبيد

---

1 - صاحب، زهير، وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص51.

إن ما يميز هذه الفخاريات الإحساس الجمالي الرفيع بمظاهر سطوحها البصرية، ويتأكد ذلك من خلال الفعل التقني (بالقشط والدلك)، وان الحفر يفضي إلى الوصول إلى بنية وجوهر السطح، فالخطوط تتشكل للتسامي بها إلى قوام هندسي خالد، لذا نجد ان الخبرة الجمالية هي ناتجة من تفاعل نظم العلاقات المترابطة بين صورة الروحي وقدسية المكان. ويتكرر في منظومة الأشكال الرمزية على سطوح الفخاريات في دور العبيد، أشكال المثلث والمربع والمعين، وهي مستخلصة من مرجعيات طبيعية، فشكل المثلث يعد رمز الخصب والتجدد والنماء، أما شكلي المربع والمعين فما زالا يغطسان ويطفيان على فوهة مرجل الفكر العراقي الفوار، وبذلك فان منظومة الأشكال الآنية، كانت كالمعرفة الصوفية، معرفة خاصة قائمة على التجارب الذاتية [1].

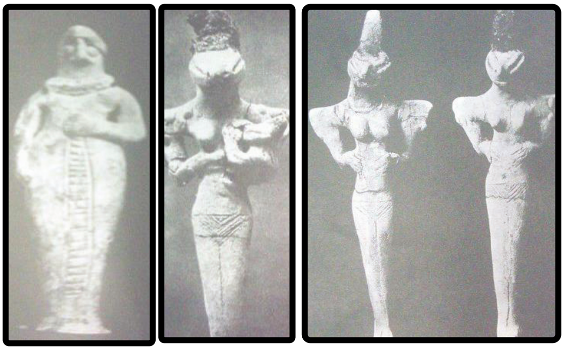
فضلاً عن ذلك استطاع الفنان في طور العبيد في تمثيله للأشكال البشرية كما في الشكل (9)، أن يتفاعل مع الإشكاليات الفكرية الاجتماعية، وفقا لرؤية فكرية، تجد دلالاتها في المعتقدات والشعائر والممارسات الدينية، حيث تتجاوز الرؤية المدلول الظاهري للتمثيل الشكلي إلى نوع من التضايف بين المادي والروحي من جهة، وبين الطبيعي والرمزي من جهة أخرى[2]، فجاءت هذه التماثيل تشكل طقوسية عقائدية من خلال شكلها المغزلي الذي يدل على أنها كانت تغرز في الأرض بوضع عمودي، يستهدف إحلال الخصب في الأرض التي تفيض بثمارها[3].

---

1 - صاحب، زهير: الفنون التشكيلية العراقية، سلسلة عشتار الثقافية،بغداد، 2007، ص195-207.

2 - صاحب، زهير: الفنون التشكيلية العراقية، المصدر السابق، ص180-181.

3 - السواح، فراس: دين الإنسان، منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر، سوريا، 1994، ص157.



الشكل (9)

تماثيل طينية من طور العبيد

وبذلك أن النتاجات الفنية في الأطوار السابقة تحمل في طياتها ملامحاً ذات أبعاداً روحية تصوفية، حيث تكمن القدرة في التسامي على كل ما هو جزئي، إلى ما هو كلي ومطلق، فهذه النتاجات لها أهمية قدسية، بعد أن حملت مدلولاتها قيما مطلقة، فقد جسد الفنان عناصر التكوين الفني في منجزه كالخطوط والزخارف بأنواعها، وتكرارها بما يشكل حركة وصيرورة مستمرة توحي بالديمومة، بما يتلاءم مع الأبعاد الفكرية والاجتماعية للعالم المحيط، ان ذهنية ومخيلة الفنان عملت إلى استخلاص جوهر الأشياء، فهو لم ينقل الواقع بل سعى إلى إعادة قراءته وتأويله وفق حقيقة جوهرية، فالحقائق لم تحسس من قبل حواسه، وإنما عبر حدسه الباطني لتلك الأشياء، فالتعبير يتسامى من خلال الكشف والتأويل إلى دلالات ومعاني باطنة في الأشكال تتجاهل الظاهر نحو المستتر والمتخفي، لذا فهي تشكل تماهياً صوفيا مع الجمال المطلق.

إن العقيدة الدينية لعبت دوراً مهماً في تشكيل الفن كما أسلفنا، فالحضارة السومرية قوامها المنهج التجريبي حيث تعتمد التجربة كأساس للمعرفة، معرفة أساسها الملاحظة الدقيقة واستقراء الحقائق والمفاهيم الكونية

عبر الانتقال من الجزئيات إلى الكليات، وهذا ما انعكس في فنونهم المتوجه نحو القيم المثالية المطلقة[1].

ففي (عصر فجر السلالات 2800 ق.م – 2371 ق.م)* شكل الفنان معبودات، وصنع آلهة، حتى أصبحت هذه النتاجات الفنية، وظيفية للروح، وعلمية

1 - عبد الرزاق، جنان عبد الوهاب: جدلية التواصل في العمارة العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2003، ص179.

❖ بدأت في عصور فجر السلالات أولى السلالات الحاكمة المعروفة لدينا من خلال النصوص المسمارية التي يختلف الباحثون في تحديد بدايتها بين الأعوام (3000-2800 ق.م)، ولكنهم يتفقون على أن نهايتها كانت بقيام الدولة الأكدية التي اختلفوا في تحديد بدايتها أيضا، فمنهم من يرى أن قيامها كانت في عام (2371 ق.م)، وهناك من يرى بأن قيامها كان في عام (2340 ق. م)، وهناك من يرى أن قيامها كان في عام (2334 ق.م)، هناك عدة تسميات أطلقت على عصر فجر السلالات، اختلفت من باحث إلى آخر بحسب طبيعة تناوله للموضوع، إن كان سياسيا أو حضاريا، ومن تلك التسميات: عصر ما قبل سرجون: وهي تسمية شائعة لدى الباحثين البريطانيين والأمريكيين لعصور فجر السلالات، ذلك لأنه لم توجد سلالة واحدة حاكمة في أي مدينة كانت قد نجحت في الاحتفاظ كثيرا في سيطرتها على البلاد من شماله إلى جنوبه، وإن هذه المنطقة بقيت باستمرار مقسمة بين القوى المتنازعة، وبقيت كذلك حتى ظهر الملك سرجون الأكدي. الذي كان ظهوره وتأسيس دولته تعد أول حادثة حاسمة في تاريخ بلاد الرافدين. وعصر فجر السلالات: وهي التسمية التي شاعت في كتابات الباحث (هنري فرانكفورت)، وذلك بالاستناد إلى نتائج تنقيباته في مواقع ديالى، التي قام بها المعهد الشرقي التابع لجامعة شيكاغو بين الأعوام (1930-1937م). المزيد ينظر: باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، بغداد، 1986، ص، 354. وبوتيرو، جين، وآخرون: الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ت:عامر سليمان، الموصل، 1986، ص، 101.

Frankfort, H., More Sculpture from Diyala Region, OIP, Vol.LX, Chicago, 1943, P.12.

في كل الأشكال[1]. فالوازع الديني يقضي بعبادة الآلهة وضرورة التقرب إليها من قبل البشر، وهذا ما جعل نتاجات النحت السومري ذات طبيعة دينية، فضلا عن نتاجات تخلد مشاهدها أحداثاً سياسية[2].

إن التشكيلات السومرية تتكون من مغزى دلالي مهيمن، ممثلاً بالفهم الروحي والاجتماعي، وكانت تؤدي دورها بمثابة رؤى روحية ورموز. وبذلك فان بنية التشكيل لابد ان تجيء بشكل تقابلات مع الوقائع [3].

إن من المبادئوالخصائص الأساسية التي أتسم بها الفكر الرافديني، مبدأ التشبيه وجوهر هذا المبدأ هو تمثيل أو تشبيه الآلهة بالبشر في شكله وملامحه الخارجية وفي تصرفاته وغرائزه المختلفة، إلاّ أنه يختلف عن البشر في مسألتين هما الخلود والتمتع بقوى خارقة عن الطبيعة، ويمكن أن نتصور ذلك من خلال الملاحم والأساطير، إذ يظهر فيها تشخيص الآلهة مثل البشر، أي أن القوى البشرية من الممكن أن تجسد القوى الخارقة للطبيعة (الآلهة)، كما أن الشكل البشري يمكن اعتباره ممكناً وملائماً للإلوهية[4]. مما دعا الفنان السومري، إلى أن يحرر الشكل البشرى من حالة الإنسان، ويوحده مع أشكال الآلهة، لتوضيح مظهر الإنسان بمسحة إلهية [5].

وان ما يميز المنحوتات السومرية (التماثيل) إنها تتمتع بصفات أدبية، فهي مواجهة للمشاهد والذراعان مضمومتان على الصدر، اليمنى على اليسرى والقامة

---

1 - عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص26.

2 - صاحب، زهير وحميد نفل : تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، المصدر السابق، ص 87.

3 - صاحب، زهير: الفنون السومرية، سلسلة عشتار الثقافية، بغداد، 2005، ص27.

4 - لابات، رينيه: المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين، ت: ألبير أبونا، مراجعة: وليد الجادر، بغداد، 1988، ص، 151.

5 - بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها المصدر السابق، ص19.

اقصر من الطول الطبيعي[1]، وإنها كانت متشابهة، في نقاط أساسية متمثلة في حالة الوقوف أو الجلوس وتكون ذات عيون واسعة تتجه بأنظارها إلى الأمام، كما يلاحظ عليها المبالغة في تمثيل بعض الأعضاء مثل سعة العيون وكبر حجم الآذان، إذ أن الفنان الرافديني لم يراع في تمثيلها الواقعية، أي انه كان فنا أقرب ما يكون إلى الصبغة التجريدية[2]، كما في الشكل(10)، وكانت توضع في المعبد أمام الآلهة لأجل الدعاء والاحترام والخوف والتضرع، كما اكتسبت ملامح وجوه غير حقيقية، لان الغرض من عملها ليس تجسيد وجه حقيقي بأسلوب واقعي، بل لتصاغ في جو روحاني خاص أمام حضرة الآلهة فعيونها المبالغ في حجمها احتلت مساحة نصف الوجه[3]. إن مشاهد كهذه إنما تعبر عن طقوس تأملية صوفية فهي مستغرقة في استبصاراتها، ورهافة سمعها مع قوى ماورائية لتعبر بذلك عن تماهياتها الروحية مع عالم الآلهة.



الشكل (10)

تماثيل سومرية

1 - أبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ب ت، ص 22.

2 - مظلوم، طارق عبد الوهاب:حضارة العراق، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث، ج4، بغداد، 1985، ص، 26.

3 - صاحب، زهير وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص92-93.

وأخذ السومريون في عصرهم الثاني (2112 – 2004 ق.م)، الذي عرف بعصر الانبعاث السومري الأكدي، بإعادة ما كان قد أهمل، معتمدين على موروثهم الفني، مستلهمين ومضمنين ومزاوجين الأفكار والأساليب الأكدية بأفكارهم، حتى تمخضت تجاربهم بظهور أسلوب جديد في النحت طبع هذه المرحلة [1]. إذ تمركز الاهتمام بفن النحت، الذي وصلنا من هذا العصر، في مدينة(لكش)، وفرض سيطرته على العصر كله، فبرزت العديد من التماثيل المدورة (المجسمة)، التي اعتمدت في بعضها على تصوير الملك بالحجم الطبيعي وفي حركات مختلفة، وظهر التأثير الأكدي واضحاً على نتاج هذا العصر، وفي تجسيم الأشكال البشرية، وإعطاء المسحة التعبيرية الواضحة في التجسيد، وكانت أبرز التماثيل هي التي صورت حاكم لكش (كوديا)[2]. كما في الشكل (11).

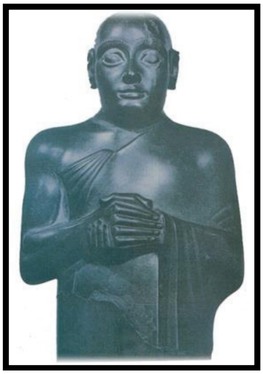
وبشكل عام تتميز التماثيل السومرية في هذه الفترة بوجوه ذات قوة روحية وتعبيرية عالية كان لمبتدعها العزم والقوة على التعبير عنها بهذا الإيحاء العظيم المعبر عن نفس ومشاعر مطمئنة ومتأكدة من رضا الآلهة عنها [3].

---

1 - مظلوم، طارق عبد الوهاب: حضارة العراق، النحت في العصرين السومري والأكدي، ج 4، المصدر السابق، ص 48.

2 - عكاشة، ثروت: الفن في العراق القديم سومر بابل وأشور، المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة، مطبعة الكتاب، بيروت، ب ت، ص 272 – 274.

3 - صاحب، زهير ومحمد نفل: تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، المصدر السابق، ص138.



الشكل (11)

الملك كوديا (الملك الثاني عشر)

بدون غطاء الرأس

أما في العصر البابلي القديم (2004 – 1595 ق. م)، فان النتاجات الفنية تسير على خطى التقاليد السومرية والأكدية، وبقي الفكر الديني هو المسيّر للأعمال الفنيّة في هذا العصر، وقد تميز ما عرف من فن النحت في عهد الملك (حمورابي) مؤسس الإمبراطورية البابلية، وصاحب الشريعة التي تعد من أقدم الشرائع في تاريخ الثقافة الإنسانية، بالأسلوب الواقعي وبشكله المفرط. ومن النتاجات الفنية التي برزت في العصر البابلي القديم (آلهة الماء الفوار) كما في الشكل (12) وهو من نماذج النحت المجسم، حيث نفذ بالحجم الطبيعي وهو عبارة عن فتاة تمسك بيدها قارورة ينبعث منها الماء وهو معمول من حجر ابيض اللون بارتفاع(150سم)، وتم العثور عليه في قصر مدينة ماري، وقد نفذت بوضع الوقوف، حيث استقرت قدماها في سكون وثبات وهي ترتدي خوذة كبيرة نسبيا لها زوج من القرون علامة الإلوهية[1].

1 - صاحب، زهير ومحمد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص 155.



الشكل (12)

إلهة الماء الفوار

لذا أن إبداعات العصر البابلي القديم تبحث في آليات إحالة المعاني الماورائية إلى مثول منظور ومرئي، فالذات تعمل على تأويل مثالية الشكل حيث اللاواقعي واللامحدود في إبداع ديمومة مثول الإلهي بقالب إنساني، لإيجاد نوع من الصلة بين الصورة اللامتناهية والصورة المتناهية، ولذا تتشكل هذه النتاجات بفكرة قصدية تستند إلى الوجدان والخيال، وتجاوز الصورة الواقعية بنوع من الجدل بين ما هو حسي وما هو حدسي، فهي ذات أبعاد روحية وكونية مطلقة، بفعل صوفية الفكرة وحدس الوجدان.

ووصولا إلى العصر الآشوري* (2500 ق.م-612 ق.م) فقد اتخذ الفنان الآشوري لنفسه أسلوباً فنياً خاصاً، وذلك بمزج فنون أسلافه وصهرها معا ليستخلص منها فناً معبراً عن فكره الثاقب، وإحساسه المرهف، ومهارته العالية. حيث اعتمد على النزعة العقلانية، فلم يقتصر الفن على التمثيل الواقعي ؛ بل

---

* إقليم أشور:هي المنطقة العليا في بلاد الرافدين،وتضم جملة من المدن كانت مراكز حضارية كبرى منها (قلعة الشرقاط)،و كالح(النمرود)، ونينوى (توينجيت)،ودور شروكني (خرسباد). ينظر: بارو، اندريه:بلاد آشور ونينوى وبابل، ت: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 333.

كان الفنان الآشوري يغذي رؤيته الطبيعية بمزيد من الخيال، لإنتاج أعمال مكتفية بذاتها، وكاملة من الناحية الشكلية، والجمالية [1].

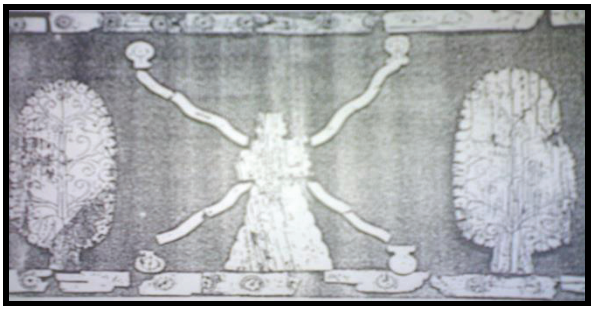
وكان للفن ألجداري في هذا العصر دور جلي في تقريب البعد الروحي والديني إلى أذهان الناس، إذ يبدو أن وظيفة الفن ألجداري كانت مساعدة المتعبد من الناحية الروحية على الصلاة وأداء العبادات وخلق الأجواء المناسبة من خلال تزيين دور العبادة، فقد احتوت مجموعة من الرموز المعقدة التي تظهر أفكار الكهنة والملوك في ذلك الوقت لمنح المكان أجواء ومناخات روحية.

فقد تميز الفنان الآشوري بالرمزية من خلال تعبيره عن الآلهة، وظهرت تكوينات تماثيله علاوة على التشبيه بالبشر على هيئة حيوانات أسطورية، أهلة، نجوم أو أشياء أخرى، التي تمثل صورة أسطورية مركبة كما في (اله الجبل) * كما في الشكل (13). حيث استطاع الفنان ان يجسد أشكالا فنية متعددة، هذه الأشكال " يكمن أصلها في الفكرة، ولان الفكرة تؤكد ذاتها، وتخرج إلى حيز الوجود بوساطة هذه الأشكال، ولهذا فان الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية "[2].

1 - هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ط2، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص64.

* هو عبارة عن اله يكون القسم الأسفل من جسمه في شكل جبل، ترتبط به زهريات فوارة يتدفق منها الماء. ينظر: مورتكات، أنطوان:الفن في العراق القديم، المصدر السابق، ص 339.

2 - البسطاويسي، رمضان: جمالية الفنون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص223.



الشكل (13)

اله الجبل

لذا فالشكل السابق يتسم بالروحية الخالصة، من خلال استخدام الفنان لتقنيته وأسلوبه في تناسق الأشكال والخطوط التي توحي بالحركة والديمومة ؛ فالبعد الجمالي الصوفي يتجلى في الشكل من خلال التمسك الشديد للفنان الآشوري بإعطاء الحركة شكلاً ديناميكياً يتناسب ومضمون التكوين، لقد استطاع أن يصل إلى أعلى درجة في قوة التعبير الداخلي والحركة الديناميكية لإيجاد العلاقة بين الإنسان والآلهة وإيجاد معادل يجمع بين عالمي الحس والمثال. عبر عن ذلك بأشكال متنوعة على اعتبار أن الشكل " ليس مجرد انعكاس للتجربة المحيطة بل هو نتاج روحي، انه إبداع للوجود وهو ذلك الجوهر الذي يتصف بالإرادة والوعي والإرادة قبل كل شيء، إنها تمثلات الوجود الإنساني وبما يرضي إشكالاته التعبيرية "[1].

إن الفن الرافديني يقترب إلى حد ما من التجربة الصوفية بأبعادها الجمالية التي تعبر عن عالم الوجدان، حيث يأخذ منحى روحياً ميتافيزيقياً من خلال اتخاذه القيم المطلقة والتي ترتقي على عالم الظواهر إلى عالم البواطن، ذلك بتجسيده للآلهة، في نتاجاته الفنية، فقد استخدم الخطوط والأشكال بشكل

---

1 - صاحب، زهير: مقتربات الحداثة في صورة الثور المجنح الآشوري، مجلة الأقلام العدد (1)، كانون الثاني – شباط السنة 39، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001، ص79.

مختزل يوحي بالتجريد، فأشكاله ونماذجه تشكل خطاباً روحياً وتجلياً صوفياً يتصل بأعمق مناطق الروح، مستندة بذلك إلى الخيال والعاطفة، فالفنان يسعى للوصول إلى اللامادي من خلال تسامي الذات نحو المثال المطلق.

إن العمل الفني الرافديني يحمل ثيمات رمزية ذات منحى صوفي ؛ على اعتبار ان المعرفة الصوفية بطبيعتها تتطلب الرمز، وتستدعيه لأنها تقوم على تجربة يضعف فيها الجانب الحسي، وتقوى فيها أحوال الروح لتحقيق الإدراك الوجداني المباشر، وهو نوع من الإلهام الناشئ عن الكشف والمشاهدة.

المحور الثاني: التصوف في الفن الإسلامي

إن الفن الإسلامي أصبح يأخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة، فقد اتسم على اختلاف ميادينه بأصالته وروعته، كما تميز بعمق فلسفته وسمو قيمه وجلال قدره، يحمل في طياته جوهر الإسلام وروحه ونبضه كما وكيفا، فهو أسلوب متكامل يجسد مضامين أشارية وبأداء ونظام جلي نابع من فكر إسلامي يؤمن بالله الواحد المطلق، لذا اثبت الفنان المسلم عن العلاقة الوثيقة بين الفن والدين، واستطاع بتشكيلاته الهندسية الرياضية المتنوعة وبأشكاله النباتية ذات الانسيابية الغنائية، ان يحقق الانتشاء الوجداني والعشق الصوفي إلى جوار المتعة العقلية. فالفن والدين بينهما علاقة حوارية تبادلية، وأن ما يجدد الفن هو الفكر الديني ويحفزه على إعادة صياغة ما فيه من الشعارات المألوفة، كما يحوّر الفكر الديني الأدراكات الجمالية ويعدّلها وذلك بتجديد صور تشكّل مزيد من طرق الاستبصار والإبداع الجمالي[1].

يتميز الفن الإسلامي بقيم استيطيقية تعد انعكاساً لمعالجات فنية على مستويات متعددة سواء في التصوير الإسلامي أو العمارة الإسلامية أو فن

1 - الفاروقي، إسماعيل: الإسلام والفن، ت: وفاء إبراهيم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص31.

الرقش..كما أنها ترتبط بمناهج حدسية، وهي تكتسب مرجعياتها المفاهيمية من أربعة محاور تتمثل بالقران الكريم والسنة النبوية وطروحات المفكرين المسلمين والإرث المعرفي قبل الإسلام، وتعد هذه المحاور النسقية التي يستقي منه الفن الإسلامي ملامحه وخصائصه، والتي تعد تجليات حسية لفكر إسلامي ميتافيزيقي[1].

لقد تجلت قدرة الفن الإسلامي على إضفاء طابع مميز مرتبط بتوجيه فكري ووجداني، فقد قام الفن على أساس فكرة جوهرية هي الجمال، ولان الجمال صفة إلهية في الإسلام فهو ذو وجهين: ظاهره (العالم الدنيوي) المتمثل بالطبيعة وأشكالها المتنوعة، وباطنه (القيمة الإلهية) التي تتجلى في الخالق[2].

فالفن الإسلامي يقوم على أساس مثالي، والفنان المسلم يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء حيث المعنى الإلهي، ولذلك فان هدف الفنان من الفن ليس غرضاً نفعياً مادياً وإنما غاية روحية. فالحدس يشكل رافداً مهماً للفنان المسلم، فهو لم يقم وزناً للمحسوسات طالما أنها ستبقى في المنجز الفني ضمن حدودها المادية، بل اهتم بالجوهر واندفع وراء المطلق لكي تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية[3]. وطبقاً لذلك سعى الفنان المسلم إلى إعادة صياغة الأشياء بطريقة تجريدية، فالرقش العربي ومنه الهندسي مؤلف من صيغ كوكبية على شكل إشعاع وميضي، ومؤلف من خطوط مستقيمة، وهذه الصيغ مؤلفة في أساسها من المثلث والمربع وتركيباتها التي تشكل نجوماً، فالأشكال الهندسية

---

1 - وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل، مطبعة الصادق، حلة، 2007، ص67.

2 - حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي –الأوربي، سلسلة عالم المعرفة (366)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص9.

3 - بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة (14)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص60.

تشكل إبداعات ذات مدلول روحي، فالرقش العربي يعد الوسيلة الأكثر إمكاناً لنقل المدلول غير المشخص[1]. وهذا يؤكد على ان الفنان المسلم ومن خلال نظرته التأملية سعى إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل والمترابط والذي لا يقبل التجزئة ولا التباين، وهذا السعي يتجسد في الزخارف، حيث " ان الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية ونرى الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشأه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد "[2]، والذي يعني إن الأشعة البصرية الإلهية التي تمثلت بالخيوط الرقشية، تصدر في اللابدايات متجهة إلى اللانهايات تظهر الأشكال الجوهرية للكائنات ولأجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تشكل بحسب ظروف هذه الأشعة البصرية[3]. ان النظرة الحدسية للفنان المسلم تجعله يجرّد الأشياء من جميع أغلفتها وقشورها الخارجية للعثور على روح الشيء وجوهره، وأراد بذلك ان تكون علاقته بهذه الروح مباشرة وان يدخل في أعماقها ويندمج بها كالمتصوفين، فالفن الإسلامي لم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل واحتفظ فقط بالصورة المجرّدة لذلك الوجد[4].

إن الفنان المسلم تنوع في اشتغالاته الفنية التي تتوسم البعد الروحي والوجداني فكانت نتاجاته تتجسد في العمارة وفن النحت والتصوير وفن الخزف والخط العربي والحفر وفن الرقش العربي... ففي عمارة المساجد نجد ان الفكر الجمالي الإسلامي الصوفي يسعى للبحث عن سر العلاقة المعمارية في المسجد من جانب الكمال الإلهي ؛ على اعتبار ان الجمال مرتبط بالكمال وان الكمال

---

1 - بهنسي، عفيف: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998، ص12-14.

2 - فارس، بشر: سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1953، ص18.

3 - البهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص86.

4 - حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، المصدر السابق، ص214.

المطلق هو الله الواحد، يقول (الفارابي): " ان الجمال والبهاء والزينة في كل وجود، هو ان يوجد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير " [(1)]، يمثل المسجد مركز الإشعاع الروحي، حيث تتجلى الوظيفة الروحية فيه، ولما كان الإنسان المؤمن يسعى إلى السمو نحو الإلهي والمطلق، فإن هذه الوظيفة تتيح له البحث عن تجليات المطلق والكمال الإلهي في جمال المسجد للتعبير عن هذا الإلهي في كل علامة ورمز فيه، مما دعا الفنان المسلم إلى إضفاء عناصر فنية جعلت من المساجد منهلاً وموقعاً للجمال الروحاني.

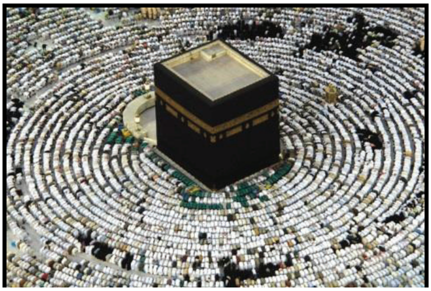
ان الأشكال الهندسية تلعب دوراً مهماً في الفنون الإسلامية لا سيما العمارة ؛ على اعتبار أن الأشكال لها ظاهر وباطن، أي ان هناك دلالة❖، تتمخض بين ما هو ظاهر وما هو مخفي، فالبيت العتيق الذي يمثل مركز الكون وشكله المكعب يتكون من مجموع سطوح مربعة الشكل، فالمربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق والغرب والشمال والجنوب)، فهو يحمل مدلولات إشعاعية تنطلق من المركز إلى جميع الاتجاهات، ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (سورة البقرة الآية: 115) فالله لا يحده زمان ومكان، فهو

---

1 - الفارابي، أبو نصر: آراء أهل المدينة الفاضلة، ط2، مطبعة التقدم، مصر، 1907، ص20.

❖ " إذا كانت الدلالة في اللغة الإنسانية دلالة عرفية اتفاقية اصطلاحية، فان هذا هو الظاهر الذي يدركه كل إنسان، والحقيقة التي يدركها الصوفي بقلبه ومعراجه الصوفي تنبئ ان هذه الدلالة العرفية الظاهرة للغة البشرية الإنسانية خادعة، فالله هو المتكلم من خلال كل إنسان ومن خلال كل صورة وجودية. وما دام الوجود كله متضمنا الإنسان ليس سوى تجليات مختلفة ومظاهر متعددة لحقيقة واحدة، فان الدلالة الذاتية هي الأصل والدلالة العرفية هي الفرع، الدلالة الذاتية هي الباطن الحقيقي، والدلالة العرفية هي الظاهر الخادع. والصوفي وحده هو الذي يدرك الحقيقة، ويقرا الوجود، ويربط بين الظاهر والباطن " ينظر: أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط8، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، 2008، ص85.

الأول والآخر والظاهر والباطن، أما الطواف حول الكعبة فيشكل حركة دورانية للسعي والوصول إلى اللامتناهي، الشكل(14)، على اعتبار أن (الخط الدائري الذي ينطلق من مركز القبة طبقاً لنظام حلقي يمنحنا إحساساً بالديمومة، إذ أن نقطة الانطلاق في كل حلقة دائرية تبدأ من نقطة ما لتنتهي إلى ذات النقطة لتنطلق من جديد من ذات النقطة إلى ما لا نهاية)[1]، فالدائرة والتي هي احد الأشكال الهندسية لها أهمية روحية لدى المتصوفة، وتمثل رمزاً حيوياً في الحياة والوجود، كما يعتبرها ابن عربي (الوجود كله)[2]، كما أوصى بتمثيل الأشكال دائرياً، على اعتبار ان (الشكل الدائري أو الكروي أكثر بقاء من غيره)[3]. لذا تعتبر الدائرة مركزاً وجودياً يمثل الفعل اللامتناهي الخارج عن الفعل ألزماني للوجود المادي وهنا تشترك بالمعنى الدلالي والرمزي الصوفي، من خلال الصيرورة المستمرة التي تنطلق من العالم الفاني إلى عالم أزلي لانهائي.



الشكل (14)

1 - وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل، المصدر السابق، ص84-85.

2 - أبن عربي، محي الدين: الكبريت الأحمر، دار صادر، بيروت، ب ت، ص 105.

3 - أبن عربي، محي الدين: رسائل أبن عربي، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشي، ج2، دار أحياء التراث العربي، بيروت، 1999، ص 238.

إن العمارة الإسلامية تقوم على مجموعة من العناصر أهمها (المآذن)، ومن أشهرها المئذنة الملوية في سامراء في العراق، والمئذنة المزدوجة في جامع الأزهر في القاهرة، والمئذنة المربعة في الجامع الأموي في دمشق، والمئذنة التي تبدأ مربعة ثم مثمنة الشكل ثم الاسطواني ظهرت في مصر وبلاد الشام [1]، ويمكن تصنيفها إلى عدة أنواع من أهمها:

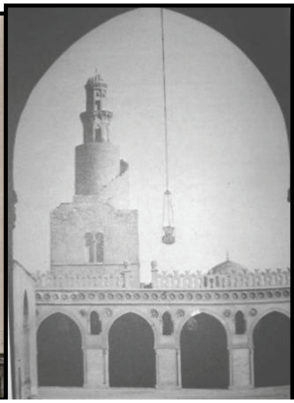
1- المآذن الحلزونية: كالملوية في سامراء وجامع أبي دلف في العراق وجامع أحمد بن طولون في مصر، كما في الأشكال (15 – 16 – 17).

2- المآذن المضلعة: كما في مآذن الشام والمغرب العربي الأندلسي وفي شمال أفريقيا شكل(18).

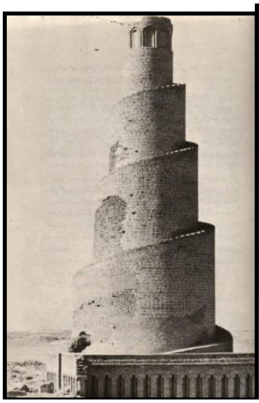
3- المآذن الاسطوانية: كما في مآذن العراق وفي تركيا والهند وإيران الأشكال (19 – 20)[2].



الشكل (15)



الشكل (16)



الشكل (17)

1 - الصراف، آمال حليم: موجز في تاريخ الفن، ط3، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2009، ص80-83.

2 - حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة اوفسيت الوسام، دار التراث الشعبي، بغداد، 1983، ص52.



الشكل (18)



الشكل (19)



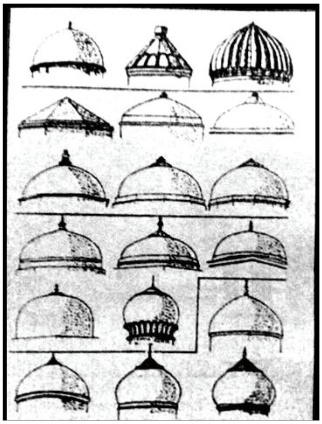
الشكل (20)

إن المئذنة تأخذ شكلاً رمزياً بارتفاعها إلى الأعلى فهي تعبر عن التعالي والسمو، وشكلها العمودي اقرب إلى حرف الإلف في اسم (اللّه)، والقبة ترمز إلى الخشوع والتفكّر فهي انحناءة الهاء العليا[1]. لذا فان الفنان المعماري المسلم سعى من خلال تصميمه للمآذن أن تتخذ شكلاً عمودياً يتجه نحو ملكوت السماء، ذلك لإقامة علاقة بين العالم الأدنى والعالم الأعلى، فضلاً عن السلم اللولبي بدلالاته الروحية التصاعدية، والى جانب المآذن هناك القباب بأنواعها الشكل (21)، والأقواس والعقد والمقرنصات*.

---

1 - قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص63.

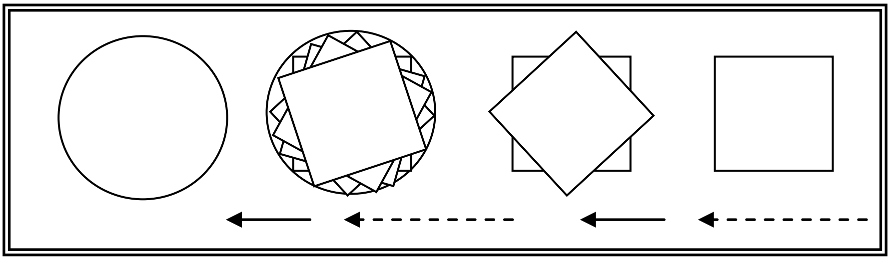
* توضع القباب على الأضرحة أو فوق المحراب، مثل القبة في الطراز المصري التي تمتاز بارتفاعها وزخرفة سطحها بزخارف متعددة، والقبة في الطراز التركي على شكل نصف كرة، وفي إيران والعراق ظهرت القبة البصلية المغطاة ببلاطات القاشاني. أما العقد فمنها العقد النصف دائري المرتد أو المدبب، ويطلق عليه نعل الفرس، والعقد الفارسي، والعقد المقرنص. والمقرنصات، تشبه محراب صغير وتستعمل متكاثرة ومتزاحمة ومتجاورة ومتقابلة، وهي تؤدي وظيفة جمالية. ينظر: أبو حجلة، ليلى فؤاد: تاريخ الفن النشوء والتطور، المصدر السابق، ص142.



الشكل (21)

إن القبة تشكل ابرز السمات الروحية للمسجد، فهي والمسجد تشكل كلاً واحداً يشبه الكرة باعتبارها مركز الكون، فأخذت القبة النصف العلوي الذي يرتبط بالسماء، والنصف الآخر يمثل بقية المسجد، وهنا يكتسب المسجد في كل جزء من أجزائه دلالات روحية تعبدية تصوفية كما في الشكل (22)، الذي يمثل قبة الصخرة، فالجانب السفلي منه يمثل شكل نجمة ثمانية، مؤلف من تطابق مربعين، هنا ينتقل شكل المربع إلى المثمن ثم إلى الدائرة، هذا الانتقال يمثل حركة ذات ديمومة مستمرة تعبر عن الكمال الإلهي وتجلياته اللانهائية في العالم كما في المخطط التالي:[1]

1 - الموسوي، شوقي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، المصدر السابق، ص127.



مخطط يبين حركة الشكل الهندسي (المربع) التمرحل إلى الشكل الدائري

أما القبة فتشكل الجانب العلوي، وما هي إلا تعبير عن فكرة اللاتناهي، ومركزها النقطة التي تحيل إلى المطلق اللامتناهي ؛ على اعتبار ان النقطة كما يقول الحلاج: " النقطة أصل كل حرف، والخط كله نقطة مجتمعة، فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط، وكل مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن النقطة بعينها، وكل ما يقع عليه بصر احد فهو نقطة بين نقطتين، وهذا دليل على تجلي الحق من كل ما يشاهد، وترائيه عن كل ما يعاين، من هذا، قلت: ما رأيت شيئاً إلا ورأيت الله فيه " [1]، لذا فهي "جامعة وشاملة وهي أساس لكل تكوين على الرغم من عدم حضورها عيانياً، فهي البداية والنهاية، وهي مرئية عند تكون الخط ولا مرئية عند الاستعانة بحركة الأشكال المتجاورة في التعبير عن وجودها "[2].



الشكل (22)

1 - لويس، ماسينيون، وبول كراوس: أخبار الحلاج، ت: نور الدين شريبة، مطبعة القلم، بيروت، ولاروز، باريس، 1936، ص16.

2 - الموسوي، شوقي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، المصدر السابق، ص127.

وبذلك ان تشكلات العمارة الإسلامية وتصاميم المآذن والقباب، ما هي إلا تأكيد على إقامة علاقة بين العبد وربه، والتخلي عن جوانب العالم الأرضي والمادي والارتقاء نحو عالم مثالي مطلق من خلال إقامة العبادات والتوجه صوب عالم الحقيقة الأزلي، فالفنان يسعى إلى إزالة كل شيء له علاقة بالحياة الدنيوية الزائلة، والتقرب من اللامتناهي والمطلق، وذلك ما يبحث عنه الصوفي في زهده، وفي الفناء في الله والتماهي مع المطلق، فكل ما في الوجود لله جل وعلا.

لقد أبدع الفنان المسلم جمالية روحية، من خلال الزخارف المتنوعة (الهندسية والنباتية) والرقش العربي (الارابسك Arabesque)*، الأشكال(23-24) والفنان يبحث عن مدلولات روحية تتجلى في إشارة أو رمز، بعيداً عن التشبيه بالواقع، حيث يقوم على أساس صوفي حركي.

إن الفن الإسلامي ليس فناً واقعياً، وليس فناً فوق الواقع وليس هو فن ما بعد الواقع بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع، حيث يشترك العقل ممتزجاً بالعاطفة والروحي دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل في انفعاله، لتكوين عمل واقعي يقوم على المحاكاة والمنطق، أو لتكوين عمل يقترب من التصوف ويقوم على الضد من تمظهرات الواقع.

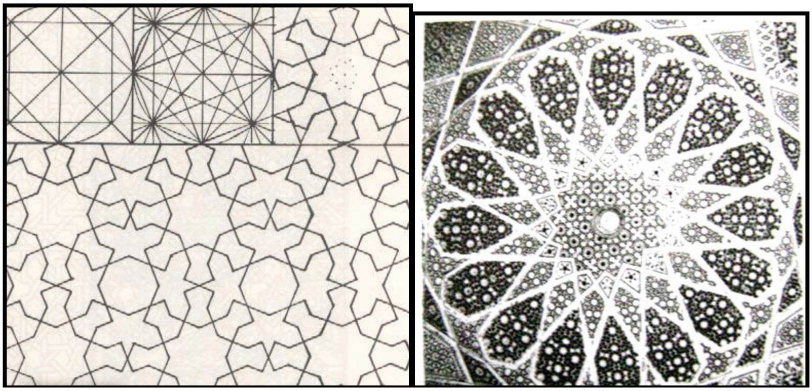
---

* الارابسك: نقوش متباينة الأشكال وقد جمعت مع بعضها البعض ولو تتبعنا اتجاهات الدوائر والمربعات والأطباق النجمية، لوجدناها تتداخل بعضها مع بعض فتثير المتعة والجمال، والتسمية وردت في قاموس المنهل كترجمة للكلمة (Arabesque) هس (عربسة) غير ان التسمية توريق تنطبق على أهم صفة تميز هذه النوعية من الزخارف وهي (النمو)، إذ ان التوريق ما هو في الحقيقة إلا نمو وتكاثر، حيث تتدفق عبر خطوطها وتندفع الالتواءات الدوارة، والطاقات التي لا حدود لها، وقد ضمت بين فروعها روحا هائمة ومزجت بين عناصر الدوائر، تباعد بين انحناءاتها وتعود فتجمعها، تبعا لعمليات رياضية وحسابات دقيقة جوهرها المعاني الروحية. ينظر: حسني، إيناس: اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005، ص36.



الشكل (23)

زخرفة نباتية (تركيا)   زخرفة نباتية (القيروان)



الشكل (24) رقش هندسي

إن الفنان المسلم انطلق في إنجازاته بالاعتماد على مجموعة من الأنظمة الهندسية، أو المشبكات، التي يدخل في تكوينها المثلث المتساوي الأضلاع، والمربع القائم الزاوية، والمضلع السداسي، وهي شبكات هندسية متجانسة أساسية، كان لها دور بنائي وإيقاعي في تشكيل وحدات العمل الفني فهي من ناحية البنائية ؛ تشكل المخطط البياني المتقايس، أو المتشابه الأجزاء الذي يتكرر في جميع الاتجاهات العمودية، والأفقية، وان هذه المشبكات تعطي

الإشارة إلى تشكيل الوحدات التصورية لتتعاقب، أو تتوالد، أو إنها مسؤولة عن تحول الفكرة إلى صورة [1].

لذا فان مبدأ التكرار* في نتاجات الفنان المسلم من الركائز المهمة للبحث عن التواصل مع الله، فما يتضمنه من نظم إيقاعية نجد أنها " توحي بحركة تقديرية للعين**، ذلك لان الأشكال الهندسية في حقيقتها مادة ثابتة على مسطح العمل الفني، ولكن نتيجة النظام الذي يحكم علاقتها فإنها تخدع العين وتوحي بحركة مرئية.. وطالما هناك حركة إذن هناك امتداد في الزمان، وانتقال من مكان إلى مكان"[2]، فالتكرار هنا يقابل في التصوف (الذِكْر)*** المستمر

---

1 - الخزاعي، عبد السادة عبد صاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة)، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص101-102.

* التكرار: مصدر كرر إذا ردد وأعاد... وهو ان يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متّفِق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده.. وقد ورد في القران الكريم والحديث الشريف، ومن عادة العرب اذا أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه أو قصدت الدعاء كررته توكيدا... المزيد ينظر: مطلوب، احمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001، ص173.

** الحركة التقديرية: تتضح الحركة التقديرية في الأعمال الفنية التي تعتمد في إنشائها على توظيف أنماط شكلية وفق نظم وتراكيب تخدع حاسة البصر مما يشعر المشاهد بحركة العمل الفني رغم ثبات الأشكال. ينظر: عبد الكريم، احمد: النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2007، ص35

2 - عبد الكريم، احمد: النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2007، ص35.

*** الذِكْر: هو الخروج من ميدان الغفلة إلى فضاء المشاهدة على غلبة الخوف أو لكثرة الحب، وهو بساط العارفين، وحقيقته ان تنسى ما سوى المذكور، وأقسامه: ذكر العوام وهو ذكر اللسان المستمد من القلب يردده المحب ويستعذب ترداده. وذكر الخواص وهو ذكر القلب ومعناه تصور حقيقة المحب في القلب والاستجماع له بالكلية، وهذه هي

للتماهي مع المطلق، والذي يتجلى في قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱذۡكُرُواْ ٱللَّهَ ذِكۡرٗا كَثِيرٗا ﴾ (سورة الأحزاب: الآية 41)، وفي الآية الكريمة ﴿أَلَا بِذِكۡرِ ٱللَّهِ تَطۡمَئِنُّ ٱلۡقُلُوبُ ﴾ (سورة الرعد: من الآية 28)، (فالذكر ركن قوي في طريق الحق سبحانه وتعالى، بل هو العمدة في هذا الطريق، فلا يمكن الوصول إلى الله تعالى دون ذكره المستمر، فالذكر المكثف يطلق طاقات روحية تعين على السمو على الطريق)[1]، وهو الغذاء الروحي للمتصوف، ويرى (ابن عربي) في تفسيره ان الذكر في قوله تعالى﴿ فَٱذۡكُرُونِيٓ أَذۡكُرۡكُمۡ وَٱشۡكُرُواْ لِي وَلَا تَكۡفُرُونِ ﴾ (سورة البقرة: الآية 152) هو الإجابة والطاعة والإرادة المتوجهة إلى المذكور تقابل بالمزيد، والتوالي للسلوك، وإفاضة نور اليقين حتى بلوغ مرتبة حق اليقين[2].

لذا ان الذكر الصوفي يتجلى في نتاجات الفنان المسلم من خلال تكراره للوحدات الزخرفية، فالتكرار نابع من ذهنية الفنان الذي حرضه الفكر الصوفي ودعاه إلى إنكار الذات، ودفعه إلى السعي المستمر للاتصال والتماهي بالمطلق، فالتكرار هو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي[3] فالإنسان بتأمله للشكل ألزخرفي، وعند تكرار وتتابع وحداته الزخرفية يشعر انه لن ينتهي أبداً فهو دائماً يبدأ من حيث ينتهي[4].

=

المناجاة وتسمى مناجاة الروح. وذكر السر من مقامات الواصلين من خاصة الخاصة، ومعناه غيبة الذاكر في المذكور حتى لا يبقى له رسم فيكون المذكور هو الذاكر. والذكر عند الصوفية من أركان الدين بل هو الركن الأساسي في العبادة. المزيد ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص753.

1 - شيمل، آنا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، المصدر السابق، ص192.

2 - ابن عربي، محيي الدين: تفسير ابن عربي، ج1،ط3، دار صادر، بيروت، 2007، ص51.

3 - بهنسي، عفيف: اثر العرب في الفن الحديث، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، 1970، ص251.

4 - عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص85.

وبذا ان نتاجات الفنان المسلم من خلال استخدامه التجريدات الهندسية فإنها تقترب من التصوف، فكلاهما يتخذ من المنظور الروحي* أساسا لتجربتهما، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب إلى أشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق وتناسب ووضوح.

ان ما يصدر عن الفنان المسلم هو محاولة للتعبير عن الملامح الروحية الكامنة خلف المظاهر، فهو بالتالي لا يجهد نفسه لتشخيص أحداث اليوم. " انه يطمح إلى ما بعد الواقع اليومي إلى تجاوز القدرة البشرية.. لقد هندس تجسيده للشيء فوجد داخل هذا الشكل الهندسي رمزاً للحقيقة الروحية " [1] ؛ على اعتبار ان الروح تكتشف عن طريق الرمز انعكاس الحقائق السماوية على الأرض، بل لما وراء ذلك من الحضور الإلهي نفسه، حقيقة كل شيء ومجال ذلك العلم أللدني* [2]، والمعرفة الحدسية والتي من خلالهما يمكن الولوج في دائرة التأويل الصوفي، لهذا جاء التصوف ليكشف حقيقة العلم الباطن عن طريق تأويل

---

* المنظور الروحي: يتميز المنظور الروحي بأنه يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، ويرسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد كشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء، وهو يقوم على أساس ان الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله، لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنسبة للإنسان، وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر. المزيد ينظر: البهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص37.

1 - ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، ب ت، ص 47.

* العلم أللدني: العلم الذي يتعلمه العبد من الله تعالى من غير واسطة ملك أو نبي. وقيل: هو المعرفة بذات الله تعالى وصفاته يقينياً من مشاهدة وذوق ببصائر القلوب. وقيل: ما يتحصّل بطريق الإلهام دون التكلّف بالتطلّب. ينظر: ألحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، المصدر السابق، ص879.

2 - مراد، بركات محمد: الإسلام والفنون، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007، ص185.

الموجودات والمظاهر والطبائع وتحويلها إلى لغة رمزية، وتركيبات معقدة أشبه ما تكون بمجموعات طلسمية[1]. فتناول الفنان المسلم الأشكال الهندسية لأنه " تعبيراً رياضياً يذكرنا بالنماذج القديمة التي تظهر خلال عالم الرموز، فالرياضيات هي لغة العقل وهي طريق للتفسير الروحاني الذي يمكن للفرد عن طريقها ان ينتقل من الملموس إلى المحسوس "[2].

فضلا عن المشاهدة الصوفية التي أظهرت توافقاً مع التجريدات الهندسية، نجد أيضاً أن هناك توافقاً يتجلى في فن الخط العربي، وخصوصاً الذي يتضمن في مادته الموضوعية آيات قرآنية، ومثلما وجد الصوفي التسامي الروحي الأعلى للنفس في مرتبة المشاهدة الصوفية، فان الفنان المسلم يجد في فن الكتابة وكلام الله المرتبة الأسمى في فنه، فهو المثال المباشر لعرض عالم التوحيد، باطنه وظاهره [3] كما في الشكل (25).

لقد زَيّنَ* الفنان المسلم المساجد بأنواع مختلفة من الخط العربي متخذاً من الحرف أساساً في تكويناته الخطية ذات الطابع الروحاني، فالأحرف العربية هي التي أوحيت فيها كلمة الله الخالدة. والقرآن يبين انه لو كان البحر مداداً، وكانت كل الأشجار أقلاماً لما كان ذلك يكفي لسطر كلمات المولى ﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا﴾ (سورة الكهف: الآية 109).

---

1 - سعد الله، محمد سالم: أطياف النص، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص74.

2 - Bakhtiar,Laleh: Sufi , Thomes ,& Hudson , London , 1976 , P 100 .

3 - الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: المصدر السابق، ص70.

* ان التزيين يخلو من الزمان نهائيا، واستحال إلى امتداد واكتسب صفة الثبات، وان لكل عمل تقليدي بداية ونهاية لأنه يجري مع الزمان، بينما التزيين لا يعرف غير البقاء والاستقرار. ينظر: الجاحظ، أبي عثمان عمر بن بحر: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ص162-163.



الشكل (25)

وبذلك فالفنان المسلم اتجه إلى استعمال كل وسائل الزخرفة والتزيين فيما أنتجه من تحف وما شيده من عمائر معتمدا على عناصر بنائية وهندسية وخطية وآدمية وحيوانية، وكثيرا ما جمع بين هذه العناصر مثل جعل الزخارف النباتية أرضية للنصوص الخطية أو حشوات بين ثنايا الزخارف الهندسية، فهذه الزخارف تعبر عن الاستمرار الأزلي للحياة وعن تحرر الروح الإنسانية من قيود المادة التي تحدها[1].

لذا فان الفنان المسلم يتجه من خلال نظرته الحدسية إلى الكشف عن ما هو جوهري وخالد، فالعقيدة الروحية والوجدانية للفنان المسلم تتمثل بمبدأين: الأول هو تحرير معالم الواقع وفق أسس التشكيل لدى الفنان، والثاني هو الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته؛ بوصف ان الحقيقة التي يبحث عنها الفنان هي ليست الصورة المماثلة والمشابهة للشكل، وإنما الحقيقة في الشكل المشابه

1 - أبو حجلة، ليلى فؤاد: تاريخ الفن النشوء والتطور، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2010، ص132.

للمعنى الكلي، فـ(يحيى بن محمود الواسطي)* " لم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقة والمحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود أو فواصل، وبقدر ما تبدو الصورة محورة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قوياً حتى يصل به هذا الارتباط إلى قلب الفكرة، إلى رمز كلي صوفي " [1]، لذا فإن أعماله جاءت مبسطة مسطحة ومختزلة فهي تتجه نحو التجريد الخالص على الرغم من واقعية الأحداث والمشاهد المصورة، على اعتبار ان الجمال الخالص يكمن في الأشكال الخالصة كما وردت في الفلسفة المثالية، وقد وظف الجانب الروحي في رسوماته من خلال استخدامه الزخارف فقد كان (لا يرى في مناظر الطبيعة غير وسيلة تمكنه من عرض نماذج زخرفية، غير انه كان حين يصوّرُ مشهداً من مشاهد الطبيعة يميل تارة إلى المحاكاة وتارة أخرى إلى تحوير ما يرى، وتارة ثالثة يستملي خياله ليفيض عليه بما يفيض) [2]، فأعماله جاءت مغايرة للرؤية الواقعية بإبعادهاً المادية الحسية، لترتكز على أسس مفاهيمية وفقاً

---

* يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي نشأ في مدينة واسط، وقد تعلم الرسم في هذه المدينة والتي كانت فيها مدرسة خاصة تختلف عن مدارس بغداد والموصل وسامراء، وقد اشتهر بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده وقد فرغ منها في رمضان سنة (634هـ)، وتضم هذه النسخة (99) منمنمة. المزيد ينظر: اتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، العراق، ب ت، ص207. وينظر: النعيمي، ناهدة عبد الفتاح: المرأة في تصاوير الواسطي، وزارة الإعلام، السلسلة الفنية الخاصة الصادرة بمناسبة مهرجان الواسطي، بغداد، 1972، ص5.

1 - بهنسي، عفيف: دراسات نظرية في الفن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص17.

2 - عكاشة، ثروت: فن الواسطي، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص18.

لروح العقيدة الإسلامية ذات الصبغة الصوفية، حيث نراه زاهداً بالمنظور وتطبيقاته الخطية واللونية معاً [1] كما في الشكل (26).

فضلا على ان البناء التكويني المسطح يتسم بحركة بعيدة عن الزمان الفيزيقي، " أي تحول الزمان من صورته المرتبطة بوسائط مكانية إلى أخرى مفارقة، وتحوله إلى زمان خالص التجريد، ليوازي الزمن الموسيقي، وان الاستغراق فيه يقارن بالنشوة الصوفية حيث تزاح صورة الزمان والمكان الحسيين، والاندماج في لحظة دائمة ممتدة مع المطلق "[2].



الشكل (26)

إن الفن الإسلامي قائم على الرمز والتجريد، (التجريد الذي تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية، تلك القوانين التي تعتبر الجوهر الأساسي للإيقاعات الموسيقية، والرمز الذي يترجم كل شكل هندسي إلى معنى ديني مطلق)[3]، ان الفنان المسلم التجأ إلى تشكيلات رمزية مجردة من اجل خلق غايات جمالية

---

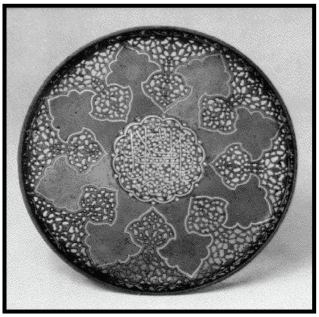
1 - وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل، المصدر السابق، ص70.

2 - خضير، مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى ين محمود الواسطي، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2003، ص131.

3 - فرزات، صخر: مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، العدد (5)، المجلد (2) دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، لندن، 1982، ص85.

روحية، والخط يعتبر عنصراً مهماً في إبراز هذه التشكيلات، لذا بزغ دور " الخطوط المنحنية الانسيابية برشاقتها بالإضافة إلى العناصر الهندسية، ذات الجمال الرياضي..الذي يتجاوز به مظاهر العالم المرئي، والحكاية المسرودة لعالم مستقل ومنتظم "[1]، فالخطوط ترتبط بعالم مثالي لامتناهي هو عالم الروح، والكشف عن هذا العالم يتمثل بالفكرة المجسدة من خلال الأشكال، وبذلك فالخطوط هي رموز تكشف عن المعنى الكامن خلف الأشياء، بوصف ان" الخطوطتشكل بتآلفها ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي. ومن هنا يبدد العالم، في تآلف الخطوط ... نظاماً من الإشارات. كل شيء رمز و إشارة، الأشياء، والكائنات كلها خطوط. رموز على هذه الصفحة التي نسميها العالم أو الواقع أو الوجود " [2].

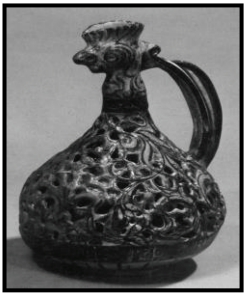
ولم تقتصر نتاجات الفنان المسلم على العمارة والرسوم، وإنما أنتج أنواعاً مختلفة من الأواني والجرار الخزفية على مر الحضارة الإسلامية، وكانت هذه النتاجات أيضاً تزين بأشكال زخرفية نباتية وهندسية وآدمية وحيوانية وكتابية، الأشكال (27-28).

الشكل (27)

1 - حسني، إيناس: اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005، ص48.

2 - أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص 204.




الشكل (28)

فكان الفنان المسلم يشتغل وفق تصورات العقيدة الدينية، لإكساب الشكل طابعاً روحياً فوق كل ما هو حسي، حيث لا يمكن تجريد الحياة من إزارها الظاهر، والانتقال إلى المعنى الباطن الدفين مثل تجريد تشكيلات الفن الإسلامي، لا سيما التشكيلات الهندسية، فليست هذه التشكيلات"سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ روحية، فمن خلال الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد متفرقة مرة ومجتمعة مرة، وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد، وهذه التكوينات تكشف عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود "[1]. فالتأثيرات الروحية الصوفية تتجلى في نتاجات الفن الإسلامي بدلالاته الرمزية من خلال التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية والهندسية المتمثلة بالمثلث والمربع والمسدس والمثمّن وطريقة تلاحم تلك الأشكال[2].

1 - عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحة، عالم الفكر العدد الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984، ص39.

2 - عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، المصدر السابق، ص82.

لذا ان المنجز التشكيلي الإسلامي يمتاز بملامح وأبعاد جمالية صوفية من خلال التبسيط في الأشكال والتجريد المفارق للمحاكاة التشبيهية، فكانت هذه النتاجات زاهدة بالخط واللون، ومشبعة بأفكار ومعانٍ تجسد البعد الصوفي والروحي والفناء في الله تعالى، وخلق أبعاداً ما ورائية للتماهي مع المطلق، هذا ما دعا الفنان المسلم إلى التكرار والتتابع المتمثل في نتاجاته، في الرقش العربي (الارابسك)، والزخارف النباتية والزخارف الهندسية، القائمة على الخطوط الأفقية والعمودية، لذا نجد في الفن الإسلامي نمطين من الخط: " الأول الخط المنحني الذي يدور هنا وهناك تجوالا في حرية وانطلاق في حدود المساحة المخصصة وهو لا يخرج عنها ولكن يعطي إحساساً بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية، والثاني الخط الهندسي الذي تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات تتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهر الفن "[1]، وأن كل نوع من أنواع الخطوط مضامين ومعانٍ خاصة، فالخط العمودي أو الراسي المستقيم، يدل على الاستقرار والوضوح والسكون على الرغم من أنه لا يوحي للذهن بالسكون لأنه يمتلك صفات قوية موزونة وديناميكية تستفز البصر، تذكرنا بانتصاب الأشكال في الطبيعة والواقع المرئي، والحس الموحي للحدث الواقعي الممتلئ بالطاقة الحيوية، أما الخطوط الأفقية المستقيمة نجدها هادئة، تثير إحساساً بالتأمل الطويل الذي يشعرنا باللانهائية بإزاء الخطوط المنحنية التي تعطي إشارات توحي بالليونة والرقة والانسيابية في الحركة الزمكانية، بينما الخطوط المتكسرة ترمز إلى القوة والصرامة والخشونة والعنف، في حين الخطوط المتعرجة توحي بوجود حركة مستمرة ممتدة إلى ما لا نهاية[2].

---

1 - أمين، عياض عبد الرحمن: إشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي، دار الأصدقاء للطباعة والنشر، العراق، 2009، ص261-262.

2 - Dudley, Louies: The Humanities, Fith Edition, Mc car Whill book.co., Y.N,.1986.P. 164

إن التشكيل الفني الإسلامي يعتمد على ثلاث ظواهر: الأولى الطريقة الوحدانية في إقامة العلاقات بين الصور، والثانية تسطيح الشكل، والثالثة اختزال اللون، ويتمثل ذلك بصورة جلية في فنون الزخرفة، حيث يعود إلى مفهوم الروح العام، أي الروح الإعلائية المتسامية التي تكمن خلف الأشكال. إن الفن الإسلامي وجد في نظرته للنسبي والمطلق، طريقه للتسامي لإعلاء قيم السماء، إن السعي إلى مالا تدركه الأبصار يلغي المسافات والأبعاد ويخرج من عالم الطبيعة متوجهاً إلى عالم كلي لامتناه [1]، ﴿ وَلِلَّهِ غَيْبُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ ٱلْأَمْرُ كُلُّهُۥ ﴾ (سورة هود: من الآية 123).

لذا فمن حيث المضمون يعد الفن الإسلامي فن الإدراك المتجه إلى العقل، معتمداً بذلك الرمز أساساً في تشكيل منجزه الفني، حتى يتحول من وظيفته التزيينية إلى وظيفة جمالية روحية إنسانية ذات معنى ومضمون فكري له علاقة وثيقة بالعقيدة والمجتمع، بغية الوصول إلى الصلة المباشرة بالجمال المطلق والكمال الإلهي ؛ على اعتبار ان الرمز يستبطن العالم الخارجي ويستظهر العالم الداخلي، وهذا ما سعى إليه الصوفي في الغور من جانب الاستبطان فيما يعطيه الوجود من حقائق تظهر في الأعيان والصور، فلم يقف عند التأمل الباطني، وإنما ذهب إلى الاندماج الحقيقي من خلال تجربة المجاهدة وتصفية النفس، فهو يعيش حالة من الوجد يتلاشى فيها باللامتناهي وتذوب أناه في الآخر في عملية تواصل واتصال، لمعرفة الحقيقة التي تتجلى في المطلق، وهذه المعرفة نابعة من المشاهدة والمعاينة، وهنا يتم قراءة الأشياء قراءة ذوقية استبطانية، بمعنى معرفة الأشياء من حيث هويتها الباطنة، وهذا ما يسعى إليه الفنان المسلم في نتاجاته التي تجسد المعنى الباطني والروحي، ليس تجسيدا لتمظهرات الوجود الحسية.

---

1 - هزيمة، طارق: الفنون وإشكالية التجريد، الانجذاب في اللامتناهي، مجلة الرافد الثقافية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد(26)، 1991، ص106.

المحور الثالث: التصوف في الخطاب البصري الأوربي الحديث

إن من أهداف الفن التطهير الذي يعد تسامياً يتعالى فوق الحسيات وصولا إلى اكتشاف المعنى العميق الكامن وراء التمظهرات الحسية، أما التصوف فهو التعالي والارتقاء من العالم الظاهري والمادي وصولا إلى عالم مثالي ماورائي هو عالم اللامتناهي، وبذلك فان لكل منهما الوصول إلى حقائق وجماليات مطلقة، فالصلة بين التصوف والفن تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر جمالا وكمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس برذالة وبذاءة الواقع وشدة وطأته على النفس، ومحاولة الاندماج والتماهي ﮐ رغبة أكيدة لتمثل حقيقة الأشياء، لذا كان لابد من اختراق الواقع وتعريته من كثافته المادية، وان السبيل يتمثل بالعمليات التأملية، فالفكر التأملي لدى الفنان يقوم على قدرته على انتزاع عناصر معينة من تيار المظاهر الحسية، مانحاً إياها رموزاً، والتعبير عنها بصيغ تكون أقرب إلى ما هو روحي، وهذا التأمل ينتهي إلى معرفة حدسية خالصة؛ على اعتبار أن هذه المعرفة ذات امتداد مخروطي، أي إنها تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقا، بينما المعرفة الحسية ذات امتداد اسطواني، لذا فالفنان يمتلك من المعرفة والرؤية الحدسية ما يجعله ينتج أفكارا يعمل على تجسيدها برؤية اللغة التشكيلية البصرية.

لقد استطاع الفنان ﮐ الرسم الأوربي الحديث الغور ﮐ تجليات جمال الوجود للبحث عن جمال مثالي وروحي نابع من الخيال والإلهام والمعرفة الحدسية، فكانت اتجاهات الرسم الأوربي الحديث تأخذ أبعاداً مختلفة جمالياً ومعرفياً وفكرياً واجتماعياً ودينياً، وهذه الاتجاهات هي حركات فنية متعددة، لذا من الضروري الأخذ بالاتجاهات أو الحركات الفنية التي تتسم بمقاربات وملامح التصوف.

بدءاً إن الفن الأوربي بصورة عامة والرسم خاصة يستند إلى مرجعيات، ففن عصر النهضة* بالرغم من تجسيده للعالم الدنيوي إلا انه يمتزج فيه الطابع الديني، من خلال تسامي المضامين والأشكال الحسية وارتقائها بفعل الروح، وهذا ما يؤكده (مايكل أنجلو 1475-1564) بقوله: " إن فن الرسم الجيد لهو شيء نبيل ومقدس بحد ذاته... وهو نسخة لكمالات الله "[1].

إن فن عصر النهضة يؤكد على الجانب الإنساني الذي يمتزج بالديني والروحي ؛ على اعتبار أن فنان هذا العصر ينادي " بالعودة إلى المصادر التوراتية والكنسية المسيحية، التي هي نفسها وليدة الإرث الفني "[2]. وبذلك أمست لدى الفنان علاقة وطيدة بين الذات الإنسانية والروح الداخلية للوجود، فقد "تبدلت كل العلاقة بين الروح والطبيعة، فلم تعد الطبيعة توصف بافتقارها إلى الروح و إنما توصف بشفافيتها الروحية "[3]. ففن الرسم لم يكن مكرساً لما هو مادي وأرضي فقط، بل امتزج بما هو روحي، فالجمال الموضوعي اختلط بالجمال العقلي المثالي والأشكال الحسية مرحَّلة من خلال تكويناتها الهندسية الجوهرية

---

* يعرف عصر النهضة (1400- 1600) في أوربا باسم (Renaissance)، وهي تعني (البعث الجديد) وهو الاسم الذي يدل على حركة فنية سادت الآداب والفنون الجميلة في أوربا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، وهذه الحركة موحدة متكاملة متعددة الجوانب تتجسد فيها عناصر الفكر والخيال وحب الفن من اجل الفن والجمال كشكل ومضمون على السواء. المزيد ينظر: بيتر، وليندا موري: فن عصر النهضة، ت: فخري خليل، مراجعة: سلمان الواسطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص5.

1 - سوريو، إتيان: الجمالية عبر العصور، ط2، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1982، ص143.

2 - بيتر، وليندا موري: فن عصر النهضة: المصدر السابق، ص9.

3 - هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ت: فؤاد زكريا، دار الكتب العربي، مصر، 1969، ص265.

إلى المتسامي والمثالي وهذا ما يؤكد العلاقات الجوهرية بين مفاهيم عصر النهضة الجمالية والفلسفة الإغريقية[1].

لذا ابتعد فنان* عصر النهضة عن الأشكال الحرفية والنقل الساذج، عندما تمحور الجميل لديه في الشكل الجوهري للإنسان والطبيعة، كموضوعات مفضلة قدَّم من خلالها الفنان صورة محسنة للواقع مليئة بالسمو والجلال والجمال[2]. وبذلك أن الإنسان والطبيعة هما الجزء الأكبر في فن عصر النهضة ؛ على اعتبار أن الفنان يعمل على تجسيد الجمال المثالي المطلق المتجلي في الوجود، وهنا تتجسد الصوفية الأفلاطونية، فهذا الفن يتجه نحو العالم الكوني ويسعى إلى الاتحاد بالخالق، عن طريق التأمل الخالص في مخلوقاته، فالتأمل بالوجود وخفاياه إنما يعطي الفنان مقدرة تخيلية حدسية على إبداع صور متعددة تتجلى في السطح التصويري، عن طريق اللون والشكل والخطوط ومختلف عناصر التكوين الفني.

الرومانسية : الذاتي نافذة نحو اللامتناهي

إن الاتجاه الرومانسي ذو رؤية نامية تمتاز بالتحوّل والديناميةِ يقوى فيها موقف إنسانها الداخلي، واعتقاده انه في حالة سفر مستمر، وطبيعة ادراكاته الحدسية وفهمه الجديد للزمان والمكان كقيمتين متداخلتين في عملية التلقي، ثم خياله التشكيلي الخلاق الذي يولّد الأبنية الحركية.فالرومانسية تعد بمثابة

---

1 - إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص88.

* يعد عصر النهضة من ابرز المراحل التاريخية في تطور الفن، وينتمي لهذا العصر العديد من الفنانين أمثال (جيوتو1266-1337)، (مازاتشيو1401-1428)، (جان فان ايك 1379-1441)، (بيتر بروجيل 1525-1569)، (دوناتيلو1455-1521)، (مايكل أنجلو1475-1564)،(روفائيل 1483-1520)، (ليوناردو دافنشي1452-1519)،(جيور جيوني 1476-1510)،(تيستيان 1477-1546)، وآخرون.

2 - قنصوة، صلاح: فلسفة العلم، دار الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص132.

الطريق الذي يمهد السبيل للإنسان سبر غور مجاهيل الوجود، فالعمل الرومانسي أطلق العنان للذات للتعبير عن اللامحدود، وبالتالي التأكيد على بنية الطابع الدرامي والفعالية الحركية (الديمومة)، فالرومانسيين اغرموا برصد الحركة الخارجية للموضوعات وملاحظة تحولها، والتي تتلمس جلالاً في الأماكن المصورة، كحركة الرياح والبحار التي تتلاطم أمواجها ويشكل هياجها العاصفة، والأماكن المحروقة، كما في الشكل(29) الذي جسده الفنان (وليم تيرنر* William Tarne 1775 – 1861)[(1)]، من خلال رؤيته إلى عالم الطبيعة الكونية والتأمل بحدس برجسوني، نحو عالم اللامتناهي، حيث تعتبر رسومه الخطوات الأولى في تحرير كل ما هو مرئي من شيئيته والسير نحو السامي واللامتناهي، كما أن بنية العمل الفني في هذا الشكل تنطلق من أطرافه لتنسحب بحركة لولبية، سريعة تتناسب مع حركة الرياح لتغرق بلانهائية للمشهد، من المعاني والمقاصد التي يخضع لها المتلقي بتأمل روحي ووجداني. هذا ما يؤكده (شيلنغ 1775 – 1854) بقوله: إن " كل عمل فني ينطوي على ما لا نهاية من المقاصد والتفسيرات "[(2)]، فعناصر التكوين الفني لدى (تيرنر) ممتلئة

---

* جوزيف وليم تيرنر (1775- 1861) مارس الرسم كمساعد للمهندس (مالتون) التحق بالأكاديمية الملكية (1789)، بدا في عرض أعماله وكان عمره خمسة عشر عاما، ازدادت نزعة تيرنر الرومانسية في الأعمال التي رسمها بعد عام (1830) فثورته على المذهب الكلاسيكي تتضح في اهتمامه باللون على حساب الشكل، لذا بدت أعماله الأخيرة للمناظر الطبيعية تفقد أشكالها، حيث تظهر وكأنها بقع صغيرة من عدة ألوان، وهنا يتضح زهده في العمل الفني. المزيد ينظر: أبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، ب ت، ص176.

1 - الخفاجي ، رنا حسين هاتف: الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2007، ص101-102.

2 - بدوي، عبد الرحمن: المثالية الألمانية (شيلنغ)، دار النهضة العربية، بيروت، 1965، ص231.

بالديمومة الكونية، على شكل أنغام إيقاعية، "فالعناصر المتصارعة تثيره على نحو كوني على غرار موسيقى فاغنر"[1]. أن في أعماله "ثمة تصعيد للطبيعة الحسية لما هو مطلق من خلال السمات التجريدية التي تحيل الأشكال المرئية للطبيعة إلى ما يشبه حالة تنقية لصفاتها الحسية، أن رسومات تيرنر كانت من البوادر الأولى في تحرير المرئي من شيئيته والأخذ بالنسق البنائي نحو ما هو غامض وبكري ولا متناهٍ"[2]. ففي خطابه البصري ثمة تصعيد للحركة المكانية والانطلاق نحو عالم زماني بحركته اللامتناهية، انه يتماهى في عناصره نحو المطلق.

لذا يرى الرومانسيون أن الصورة بوصفها التعبير المحدود عن اللامحدود، أنها تملك عدداً لا محدوداً من المعاني والإشارات، وبهذا تتحول من بنية الصورة إلى جانب مطلق لديهم[3] ؛ على اعتبار أن الرومانسية تشير إلى المثالي اللامتناهي، إذ كانت تعتمد كثيراً على الموضوعات الخيالية والهواجس المبهمة، ولذلك استندت إلى الحدس، وتمردت على ثنائية الشكل والمضمون، وأصبحت هذه الثنائية رهن تحولات الذات الفردية، فضلاً على أن ارتقاء الروح نحو الذات يشكل المبدأ الأساس للفن الرومانسي، لأن الروح في المرحلة الرومانسية لا تتمثل في الغوص في الجسماني، بل على العكس فالفنان لا يعي حقيقته إلا بانسجامه من الخارج ليرتد إلى ذاته[4].

---

1 - ليفاي، مايكل: من دافنشي إلى سيزان – موجز تاريخ الرسم، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، ص 118.

2 - الربيعي، فاخر محمد: إشكالية المطلق في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2002، ص69.

3 - خرابشنكو، ميخائيل: جماليات الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر، دار الهمداني ، عدن، 1984، ص17.

4 - هيغل: الفن الرومانسي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص7.

وبذلك أن الرومانسية ومن خلال تعبير الرومانسيين عن العواطف والمشاعر الداخلية عن طريق الخيال للوصول إلى اللامتناهي واللامحدود، اقتربت في ملامحها نحو التصوف، ومثلما يقوم الصوفي بالتأمل في تجليات الخالق، فان الفنان يعمل على الاستغراق في مشاهدة الجمال الإلهي المطلق في العالم والوجود، وان الخيال الإبداعي في فعاليته متجه إلى الاندماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي يتجلى فيها، ويضع اللامرئي والمرئي والروحي والمادي في تجانس وانسجام، وهنا يظهر التعبير عن الظواهر كما تتكشف في الشعور والوجدان، بعد رحلة النزوع إلى المطلق بكل ما فيه من جمال، لان الجمال لا يظهر إلا في حدود قدرة الرائي أو المبصر على اكتشاف بعده الداخلي، لذا استطاع الرومانسيون من خلال هذا البعد الداخلي والوجداني والانفعالي إلى الكشف عن الجمال الإلهي المتجلي في الظواهر والأشياء. وينوّه (اوجين ديلاكروا1798 – 1863) إلى ذلك بقوله: " إن كل فنان يمتلك نسبة من روح التقديس يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة إضافة خيالية تحل محل الأيمان"[(1)].

لذا فالرومانسية لم تعد " المظهر الحقيقي للعالم المرئي ذا أهمية رئيسة، وصار الفنان ينشد شيئاً ما تحت المظاهر، وينشد بعض رمز تشكيلي سيتضمن مغزى الواقعية بشكل يفوق ما يتضمنه أي نسخ مضبوط "[(2)]، وهذا يتضمن استعمال لغة تشكيلية حدسية أشبه بلغة الصوفي الحدسية، فهي محاولة النفاذ إلى جوهر الوجود الذي يتجاوز نطاق الحواس، واكتشاف العالم الباطني المختفي، ومعرفة حياة الأشياء الداخلية، والتعبير عن الشعور الخاص الدقيق

---

1 - برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز ونظمي لوقا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1970، ص481.

2 - ريد، هربرت: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 41.

الذي يعانيه الفنان، فهو لم يعد يصور الواقع تصويراً مطابقاً، إنما يصوره وفق ما يستشعره بحدسه وبصيرته تصويراً يتعدى حدود المطابقة الشكلية الظاهراتية، ليتغلغل في أعماق الحقيقة الجوهرية المطلقة.

الانطباعية* : بين ديمومة التحوّلات الضوئية والانغماس الصوفي لونياً

لقد اهتمت الانطباعية بالرؤية المباشرة للظواهر والأشياء، فكان الفنان لا يعمل على محاكاة وتسجيل الواقع بشيئيته، على اعتبار أن الظواهر والصور المرئية متغيرة زمانياً. فالانطباعي " يهتم بالصور المتغيرةوغير الملموسة التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به، أكثر مما يهتم بالشيء نفسه وبتركيبه وبمادته "[(1)]، فهو لا يرى في الطبيعة سوى التغيرات التي تطرأ عليها بحسب تبدلات الزمن، وهذا ينم بطبيعة الحال عن انصراف الرسام عن تصوير الواقع والموجودات استناداً إلى ما تكوَّن لديه من معرفة بها، بل كما تبدو له في لحظة التصوير ذاتها [(2)]. وقد أحس الانطباعيون بعنصر الزمن، وكان ذلك من معطيات المواجهة المباشرة مع الطبيعة والضوء، الزمن الذي يسهم إلى حد كبير في الصياغة البنائية للعمل الفني وعلاقاته اللونية، فاهتمامهم بلحظية الانطباع عن طريق اللون

---

* الانطباعية: حركة فنية انبثقت في بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر وهي ثورة ذات طابع حداثوي في الفن، لتأكيدها مبدأ حرية التعبير المطلقة والمعبرة عن انطباعات الفنان الشخصية ومشاعره إزاء موضوعاته، دون الالتزام بشروط المدارس الفنية التي سبقتها، وعدت بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن، ومن خلال ما قدمه الفنان (كلود مونيه monet) في عام (1974) في لوحة (انطباع شروق الشمس)، التي أثارت استغراب واستهجان سخرية النقاد والجمهور وأخذت تسميتها من تلك اللوحة. ينظر: باونيس، الان: الفن الأوربي الحديث، ت: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990، ص 36.

1 - مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ت: مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، 1988، ص17.

2 - مولر، جي. أي، وفرانك ايلغر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص 20 – 21.

الصريح الذي يقود إلى بلورة الشكل دون إطالة النظر إلى مشاهد الطبيعة(1)، وهنا يتشكل العمل اللحظوي في الإمساك بالمشهد الذي يسعى الفنان إلى تجسيده، من خلال المعالجات البنائية المتمثلة بالخطوط والألوان، على اعتبار أن هذا المشهد متبدل، حيث يقول (هيراقليطس540 – 475 ق. م): " أنك لن تنزل النهر الواحد مرتين، فإن مياهاً جديدةً ستجري فيه"(2). فالفنان الانطباعي يدرك العالم إدراكاً ذاتياً، فيعمل على اقتناص اللحظات العابرة للواقع الحي وفق مفهوم (الكايروس)*، فيتماهى بموضوعه الذي اقتنص ماهيته من خلال الحس والتخيل والحدس المباشر، وبذلك تتوحد الذات مع موضوعها.

لذا أن نتاجات الرسم الانطباعي تتسامى على الواقع بحسب التعبير الفلسفي الأرسطي، ويعمل الرسام على تأويل ما يراه بلغة بصرية تشكيلية يأخذ فيها فعل اللون الأساس لنقل البعد الروحي للظواهر المرئية، فهي صيرورة مستمرة ومتبدلة بحركة الوجود الدائمة، فعين الفنان البصيرة والباطنة تخترق الشيء المرئي وتعمل على كسر السطوح، لرؤية الحركة اللامتناهية داخل العنصر المحسوس.

ومن هذا المنطلق يقوم الرسام أو الفنان الانطباعي بتجسيد عمل مثالي يحمل أبعاداً جوهرية للحقيقة المرئية. ويؤكد هربرت ريد ذلك بقوله: " إن هذا

---

1 - الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1997، ص 74.

2 - الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص16.

* الكايروس: مفهوم يدل عند الإغريق اغتنام الفرصة وقت حضورها. ينظر: الزين، محمد شوقي: الإزاحة والاحتمال، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم، الجزائر، وبيروت، 2008، ص299.

الاعتقاد إنما يقوم على أن ما وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة هو الاتجاه الميتافيزيقي الذي يبحث عما وراء الطبيعة في فن التصوير" [1].

إن الأشكال المنظورة في عالم الطبيعة متبدلة ومتحركة، وان دقتها ليست إلا ظاهرة فقط، بحسب توالد الزمان، هذا ما استخلصه كلود مونيه* Monet (1840-1926) من خلال رؤيته للأشياء في الطبيعة، فقد توصَّل إلى ما اسماه (الآنية)، حيث يرى ضرورة وقف العمل فور تغيُّر التأثير، فالأشكال أصبحت في ظاهرها تتفكك تحت تأثير النور، وتعود إلى التجمع بواسطة مزيج من البقع واللمسات، على شكل رقشات مجزئة ومتقطعة أو منقطة[2]. لذلك " حاول أن يدرس التغيّر في الضوء على المرئيات وان يهتم بشكل الحركة الدائمة للضوء"[3]، كما حاول أن يجد طريقة في التعبير عن القوى الكامنة وراء المظاهر، فقد رسم ألـ(النمفيات)* " مثل رجل جلس يتأمل طبيعة الوجود، ثم بدا كأنه استطاع أخيراً أن يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية، وبذا

---

1 - حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب ت، ص45.

* كلود مونيه: ولد عام (1840) في باريس ولكنه أمضى ردحاً من حياته في الهافر، عام (1858) تعرف إلى بودان والذي شجعه على الرسم. وهو نفسه يقول: فهمت ما أهمية الرسم، بمجرد تمثلي هذا الرسام المأخوذ بفنه واستقلاليته، ففتحت طاقتي على الرسم. المزيد ينظر: سيرولا، موريس: الانطباعية، المصدر السابق، ص73.

2 - سيرولا، موريس: الانطباعية، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت –باريس، 1982، ص81-82.

3 - الرباعي، أحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، دار نور الدين للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2002، ص139.

* عبارة عن لوحات جسد فيها الفنان مونيه أحواض الزئبق والأزهار تطفو على الماء، وظلال الأشجار الناحبة في الماء تمتزج بانعكاسات الغيوم المنسابة فوقها. واغلب هذه اللوحات تجاوزت العشرين قدماً عرضاً، وعشر أقدام طولا.

تحولت طبيعة مونيه نوعاً من الرمزية الكونية مست الفن التجريدي مساً وشيكاً"[1]. وبذلك فهو رسم الزنابق المختلفة وهي تطفو على الماء، وأوراق أشجار الصفصاف، بلغة تجريدية معتمدا على اللون في إظهار البعد الجمالي لتجليات الخالق عبر ديمومة مستمرة وحركة متوالية كما في الشكل (30). فكانت الزهور (الزنابق) الموجودة في حديقته تأخذُ طابعاً متميزاً في لوحات متعددة** استغرقت الفترة (1904-1908)، فهي عبارة عن تكوينات زخرفية ملونة[2]، ومن خلال تأويله تلك المشاهد باتت تشكل " موسيقى صورية موضوعة في تموجات دقيقة، مارة من التصويري إلى التجريدي حتى تمحو الموضوع نفسه فلا تبقي منه إلا على انعكاسه بكل خدعاته "[3].

لذا أن الخطاب البصري لدى (مونيه) والذي تأثر به العديد من فناني الانطباعية***، يتجه من الواقع إلى اللاواقع، من المرئي نحو اللامرئي، من الزمان المادي إلى زمان مطلق، لمواجهة الحقيقة الثابتة والجوهرية عبر آليات السطح التصويري، بفعل التأويل المتخيل للواقع، وبالتالي فهي تجربة ذاتية تعتمد على تقويض الشكل المرئي والغور في قيم روحانية تعلو القيم المادية، وبذلك يصل إلى تجريدية خالصة لمظاهر الطبيعة. فالانطباعية تسعى أن تبتعد إلى أقصى ما

---

1 - باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص32.

** بلغ عدد هذه اللوحات ثمانية وأربعون لوحة.

2 - علام، نعمت إسماعيل: فنون الغرب في العصور الحديثة، ط2، دار المعارف، مصر، ب ت، ص83.

3 - سيرولا، موريس: الانطباعية، المصدر السابق، ص84.

*** تأثر العديد من فناني الانطباعية بالفنان مونيه أمثال كميل بيسارو (1830-1903)، الفرد سيسلي (1839-1899) اوغست رنوار(1841-1919)، ادوار مانيه (1832-1883) وغيرهم.

يمكنها من الابتعاد عن لغة التشكيل وتحاول أن تقترب إلى ابعد ما يمكنها من الاقتراب إلى لغة الموسيقى[1].

لذا فالفنان الانطباعي يعمل على إذابة الأشياء المرئية في الواقع والابتعاد عن تمثيلها، مثلما الصوفي يعمل جاهداً على النزوع من عالمه المادي نحو عالم لامتناه، والتصوف في الرسم الانطباعي يتمثل من خلال ذوبان الأشكال، وجعلها متسامية لانهائية تحمل ديمومتها الزمانية، فهي غير مرتبطة أو مقيدة بالزمان والمكان.

إن ما توصلت إليه الانطباعية يعد عملية ثوريّة تتمثّل بتبدّل وتغيير في الرؤية، والتخلي عن المناظرة والمشاكلة والمماثلة والتحرر من المفاهيم التقليدية الكلاسيكية، والتحول نحو مفاهيم حدسية، فهي كما يشير هوفستاتر " أول محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الوقائع البصرية، بعد أن اكتسبت الوسائل الفنية شيئاً من الاستقلالية إزاء الموضوع"[2]. كما جسد اللون وضربات الفرشاة العتبة الأساسية في تشظي وتفكيك الشكل من واقعيته إلى نزوع تجريدي خالص، لذلك " جاءت الانطباعية بنظرة جديدة للأشياء من خلال تفكيك وتفتيت سطح الشكل الخارجي وإحالته إلى عدد من الذرّات الملوّنة" [3]. إذ ان فن الرسم لدى (الانطباعيين) أضحى سطوحاً اقرب منها إلى التجريدية من خلال خلق انساق صورية مجرّدة، فالابتعاد عن تمثيل الواقع (فوتوغرافياً)، هو جانب مهم في تجسيد الطبيعة خيالياً ؛ على اعتبار أن " التصوير هو أولاً نتاج

---

1 - شبنغلر، ازوالد: تدهور الحضارة الغربية، ت: احمد الشيباني، جـ1، منشورات الحياة، بيروت، ب ت، ص502.

2 - امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط2، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2009، ص87.

3 - ليماري، جان: الانطباعية، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص141.

مخيلة الفنان وليس أبداً نسخة عن الواقع "[1]، بحسب تعبير (رنوار Renoir 1841-1919)، كما أن الجمال يعد حضوراً للماهية الإلهية الأزلية في عالم الأشياء الزمانية، وبالتالي فالجمال في الطبيعة لا يرجع إلى مادتها، وإنما إلى الصورة المستمدة من المادة، فالفنان إذا أراد بلوغ الكمال في عمله عليه أن يستمد الصورة التي تتشكل بها الطبيعة من خلال التأمل والخيال والحدس، لذا أن هناك طاقة روحية تنطلق من الفنان لتمسك بالصور التي توجد باطنة في الطبيعة.

كما أن البعد الجمالي الصوفي يتجلى في رسوم (فان كوخ Vinsent Van* Goah 1853-1890) من خلال نزعته الدينية، حيث اعتبر"الرسم أو العمل في الفن نوعاً من الرهبنة ورأى في الفن صورة للدين"[2]. لذا فقد منح نتاجاته حساً وجدانياً وروحياً، من خلال القدرة التعبيرية المتسامية على نقل حيثيات الواقع، باستخدام ألوان اصطلاحية في رسم المشاهد دون التقيد بالعالم المرئي، فهو يصرح بقوله: " بدلاً من أنْ انقل ما هو أمام ناظري، فإنني استخدم اللون اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي "[3]. كما يعتبر اللون ذا حساسية كونية، والمؤثر الإدراكي في أعماله الطبيعية، انه أكثر مفهومية من الطبيعة، وكذلك أكثر استمرارية في غياب

---

1 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص53.

* فان كوخ (1853- 1890): فنان هولندي عاش حياة قلقة مضطربة، وعانى من ألم النفس بقدر ما عانى من مآسي الحياة. بدأ حياته في لاهاي، ثم في لندن وانتقل إلى باريس، ومنها إلى بلجيكيا... وانتقل مرة أخرى إلى باريس وتعرف على (تولوز لوترك، واميل برنار)، وتأثر بالفن الياباني من خلال الأب تانغي. للمزيد. ينظر: امهز، محمود : التيارات الفنية المعاصرة، ط2، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2009، ص94.

2 - Cumming, Robert: Ideas In Painting, Cameron Books limited, New York, 1982,p.33.

3 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص60.

الإنسان، فالإنسان يتحول إلى لون[1]. فقد كان (كوخ) يقوي من تأثير البقع اللونية ليكشف جمالها، الذي يبعث على المتعة والسرور وكذلك لجأ في تميزه لعناصر تشكيلية مثل اللون أو الخط إلى تقوية تأثيرها العاطفي بعزل الشكل مكتفياً في رسمه بالتأثيرات الخطوطية وحدها من اجل أنْ تفتح مختلف الأحاسيس قنواتها لتدرك من خلال قناة حسية واحدة[2]، كما يجدُ في اللون تأكيداً ذاتياً وليس مجرد انعكاسات تتأثر قيمتها بالضوء واعتبر أن الهالة التي تتكون من إشعاع اللون واهتزازاته بتجاور الألوان المضادة، ترمزُ إلى شيء جوهري وابدي[3]، كما في لوحته (ليلة نجومية - 1889) الشكل (31). فهو يبحث في هذا المنجز عن اللانهائية في تساميه لأشكال المشهد، فقد امتدت رؤاه فشملت عوالم لا متناهية في نظرة متسعة متكاملة متوحدة تلاقي على نشاطها الحسي والعقلي جميع ما في الكون من رموز وما به من خفايا. ويؤكد ذلك بقوله: "إنني ارسمُ ما يرمز للانهائية"[4]. فغدت حركة النجوم تتسم بالديمومة، وتسامي الشجرة نحو عالم المطلق، جعل عناصر المشهد تبدو ذات علاقة موحّدة وشاملة، لقد ربط بين العالم الأرضي المادي وبين العالم السماوي الروحي، وفق معالجاته الخطية واللونية، انه ينشد التعالي على ما هو حسي.

إن الخطاب البصري لدى فان كوخ يتسم بشمولية اللاتطابق وتجاوز الواقع عبر منظومة تأويلية لانهائية تشتغل مع ما هو داخلي مشبوب بالعاطفة، غير

---

1 - دلوز، جيل: ما هي الفلسفة، ترجمة ومراجعة مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت، ب ت، ص188.

2 - عطية، محسن محمد، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص154.

3 - جرداق، عبد الحليم: تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث)، دار النهار للطباعة والنشر، بيروت، 1975، ص28.

4 - فلاناجان، جورج: حول الفن الحديث، ت: كمال الملاح، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1962، ص114.

منفصل عن طاقته الروحية، فهو يعبر عن ذاتانية خالصة في التماهي مع الموضوع، ذلك إن وجدانه الذاتي والروحي هو الذي يقصي الموضوع الواقعي من واقعيته، ويمنحه شكلاً معبراً، من خلال رؤيته التخيلية الحدسية ذات البعد الاستبطاني.

وقد سعى (سيزانPaul Sezainn* 1839-1906) إلى البحث عن شيءٍ ما تحت المظاهر، شيءٌ يعبِّرُ عن محاولة لمسك ما هو كلي وثابت في ما وراء الطبيعة عبر مغادرة مظاهرها، ومن خلال عمق إحساسه بالجمال الخالص في الأشكال الهندسية، فقد كان يهدف إلى مسك جوهر الأشياء وبدون زيف الإحساس[(1)]. إن جماليات التصوف تتمثل لدى سيزان من خلال رؤيته التجريدية الأفلاطونية ذات المنحى الميتافيزيقي، حيث يرى أفلاطون وكما مر ذكره في المبحث الأول، إن الجمال الخالص يكمن في الأشكال التجريدية الهندسية الناتجة عن الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح، وهذه الأشكال تكشف عن جمال مطلق مفارق للعالم المادي النسبي والزائل، وانَّ إدراكه لهذه الأشكال يتأكد من خلال الجمع والتأليف بين ما هو حسي وروحي، ونتيجة لهذا التفاعل يصل سيزان إلى إدراك الحقيقة الكلية الخالصة التي يجسدها في أعماله. " ان الطبيعة يمكن تحويلها في شكل الاسطوانة والكرة والمخروط، الشيء الذي يجعله قريباً جداً

---

* ولد بول سيزان 1839- 1906 في(أكس آن بروفانس) وقام بدراسات إنسانية معمقة في معهد البور بون حيث تعرف إلى (أميل زولا) الذي جمعته به صداقة دامت حتى 1886 حيث صدور رواية زولا (الأثر) التي وجد سيزان نفسه معنياً فيها خلال شخصية الرسام الفاشل (لانتيية)، تابع دراسة الرسم في بلدته، شجعه والده على التعمق في احتراف التصوير سافر إلى باريس وأنتسب إلى الأكاديمية السوسرية حتى التقى بـ(بيسارو ودغيومان). ينظر: سيرولا، موريس: الانطباعية، مصدر سابق، ص120.

1 - المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد، وزارة الأعلام، بغداد، 1973، ص29.

من المسطحات والأشكال المجسّمة عند أفلاطون "[1]لذا فسيزان " أعرضَ عن الحالة الزائلة للأشياء ونحا بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الأشكال الهندسية"[2]. لذا فهو يشكل رافداً مهماً لاتجاهات الرسم التكعيبي والتجريدي من خلال توظيفاته للأشكال الهندسية في رسوماته ذات المرجعيات الأفلاطونية، من خلال المثالية العقلية المتعالية التي تتسم بروح القانون والثبات والإطلاق[3].ان سيزان يبحث عن المطلق واللامتناهي في عالم الوجود الأرضي، انه يبحث عن الحقيقة الكامنة خلف هذا الوجود، فابتعد عن كل ما هو تمثيلي وتشخيصي، في سبيل الغور إلى الجوهر ؛ على اعتبار ان الوجود الطبيعي لا حدود له للمعاني الكامنة فيه، كما يقول (سيزان): "انه المنظر الذي يعرضه الله (سبحانه وتعالى) ذو القوة التي لا حدود لها أمام أبصارنا "[4]، كما يتمثل ذلك في عمله (جبل سانت فيكتورا) - على سبيل المثال لا الحصر- الشكل (32) انه يمتلك رؤية حدسية تمتزج بين العقلي والخيالي، هذه الرؤية " تمرر الأشكال الحسية المرئية لتحيلها إلى انساق مجردة تبعاً لشمولية الرؤية الحدسية و محصلتها الجمالية. لذا جاءت صوره محاولة جريئة في اختراق الظواهر لبلوغ حقائق تتصل بالمطلق. أو استلهام المرئي للتعبير عن جوهر اللامرئي "[5].

---

1 - ريد، هريرت: الفن اليوم – مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصر –، ت: محمد فتحي، دار المعارف المصرية، القاهرة، ب ت، ص70.

2 - مولر، جي.آي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص40.

3 - آل وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص34.

4 - برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، المصدر السابق، ص631.

5 - ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003، ص132.

وبذلك أن البعد الجمالي الصوفي لدى سيزان يتجسد من خلال انتزاعه الغطاء الخارجي للأشياء والأشكال في الطبيعة، وإظهار المعنى الجوهري والحقيقي برؤية حدسية وخيالية وبفعل المعالجاتية الفنية للسطح التصويري، فأعماله تقترب من المقدس واللامتناهي، فهو ينتزع اللامحدود واللامتناهي من المحدود والمتناهي.

أما (بول كوكان* Paul Gaugan 1848- 1903) فقد سعى سعي (فان كوخ) إلى تشكيل منجزه البصري عبر آليات اللون الاصطلاحي المفعم بالدلالات الروحية، فقد كانت نتاجاته تتسم بالبساطة حيث يغلب عليها الطابع ألزخرفي، وبلغ أسلوبه الفني مرحلة متقدمة من النضج الفني ووجد في حياة تتسم بالبساطة وصفاء النفس المتأثر بالدين. فرسومه لم تكن مطابقة للواقع الحسي، وإنما عبَّر عنها بدلالاتٍ ومعانٍ ما ورائية، أصبحت فيها الألوان عبارة عن ظاهرة وجدانية وابتكار اصطلاحي ورمزي(1).

لقد بحث (كوكان) في الأشكال والمشاهد مانحاً إياهما طاقة تعبيرية مغلفة بالضبابية والرموز تتسم بالغريزية والفطرية، وبذلك خلق قيماً استيطيقية تتسم بالواقعية السحرية، من خلال مغايرته لألوان العالم الخارجي، فلم تعد الأشجار خضراء كما ينبغي، بل تحترق بالأحمر، ولم يعد مسيحه الأصفر

---

* بول كوكان Paul Gauguin 1848-1903 ولد في باريس ويعتبر مساهما مع (فان كوخ) في خلق المذهب الرمزي، لم يعرف رساماً إلا منذ 1874، أجتذبه الرسم الانطباعي فذهب يجمع أعمالاً من (مانيه وسيزان وبيسارو ورينوار ومونيه)، انفصل عن الانطباعيين عندما رسم موضوعات يغلب عليها الطابع الزخرفي، كما ظهرت في لوحاته مساحات ملونة مبسطة ومسطحة تتسم بصفاء النفس المتأثر بالدين. المزيد ينظر: سيرولا، موريس: الانطباعية، المصدر السابق، ص154. وأبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المصدر السابق، ص213.

1 - برادة، محمود: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع3، الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص98.

يمتلك القسمات الجميلة للسيد المسيح، انه يطفح بالرؤيوي والرمزي[1]، كما في الشكل (33)، فضلا على ما تشكله البنية التصويرية للون، فهي أشبه بالنغمات الموسيقية، التي تحيل إلى الإيقاع الصوفي، فـ(كوكان) يقول: "إن اللون الذي يتذبذب كالموسيقى تماما باستطاعته أن يحقق ما هو أكثر شيوعاً واشد إبهاما في الطبيعة واعني قوتها الكامنة"[2].

ومما سبق فان الفنان الانطباعي يمتلك رؤية بصرية نافذة، وحدساً ما يؤهله لاختراق عناصر الوجود الممثلة في الطبيعة. فعين الفنان الباطنية تخترق الجسم وتكسرُ تعويذة السطوح المحدودة وتضحي بها على مذبح جلالة الفراغ، والفنان مع هذا الانطباع وتحت تأثيره يشعر بنوعية الحركة اللامتناهية داخل العنصر المحسوس الذي هو على تضاد تام[3].

الرمزية*: بين الفكر والدلالة الماورائية

نشأت الحركة الرمزية في القرن التاسع عشر ودعت إلى فن من خلال الحياة الداخلية للفنان، فتحولت الموضوعات الفنية إلى رموز لحالات نفسية، والى

---

1 - وادي، علي شناوة: السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش، المصدر السابق، ص64.

2 - باونيس، الان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المصدر السابق، ص81.

3 - أشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية، ج1، ت: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ب ت، ص502.

* الرمزية: اتجاه في الأدب والفنون. نشا في الأدب الفرنسي في ثمانينات القرن التاسع عشر.وفي روسيا بدأت في أواخر القرن التاسع عشر. فالمفهوم الجمالي الإيديولوجي للرمزية تلفيقي لأقصى حد. وهو يقوم على أساس من الأفلاطونية. ومذهب (كانت) في الظاهرة والشيء في ذاته، وكان الرمزيون يدعون إلى الحرية الفردية للفنان. المزيد. ينظر: م، روزنتال، ب، يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1974، ص 229.

مضامين ومعاني كونية، وتمثيل لما هو ميتافيزيقي ولما هو وراء الوجدان. كما أنها تعد الفن في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي من جهة، وبين تظاهراتهما الواقعية من جهة أخرى، وهذا الترابط، ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطات الإنسانية[1]. وبهذا " أصبح العمل الفني وسيطاً ما بين الظاهرة الحسية المادية الطبيعية وعالم الموجودات الروحية، لقد أصبح بالأحرى رمزاً للتعبير عن حالة فكرية أو انفعالية "[2].

وقد كتب (البيراوربيه) عام 1891 مقال بعنوان (الرمزية في الرسم) جاء فيه " إن على العمل الفني أن يكونَ: تفكيرياً، لان هدفه التعبير عن الفكر والتفكير، ورمزياً لأنه يعبر عن الفكرة بالشكل، وتاليفياً لأنه يجسد الأشكال والعلامات وفقاً للتفاهم.." [3]. ولذا انطوى تحت هذا الاتجاه مجموعة كبيرة من الفنانين* الذين استلهموا من الأسرار الماورائية للوصول إلى الفكرة المجردة للأشياء. مما جعل الرمزية تعتمد في نتاجاتها على الفكر "فالرمزية إذن لغة مصبوغة بصبغة الفكر، فهي لغة لأنها تعبر عن انفعالات، ومصبوغة بصبغة الفكر لأنها قد تكيفت للتعبير عن انفعالات الفكر"[4]، كما اعتمدت على المخيلة التي تحيل إلى إبداع وحضور الرمز في بنية السطح التصويري، فهو

---

1 - هيغل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص 38.

2 - ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس ظاهر، المصدر السابق، ص73.

3 - سيرولا، موريس: الانطباعية، المصدر السابق، ص148.

* أورد الكاتب شارل شاسة في كتابه (الحركة الرمزية في فن القرن التاسع عشر)، تحت عنوان (الحركة الرمزية) أسماء مجموعة كبيرة من الفنانين أمثال (غوستاف مورو، بوفي دوشافان، كاريير، رودون، كوكان، وفناني النبيه، فوسلي، بليك، تورنر...). المزيد ينظر: امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط2، المصدر السابق، ص97.

4 - كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن، ت: احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص270.

الكاشف للمعنى الكامن وراء الأشكال والأشياء، بغية التوجه والتماهي نحو اللامرئي ؛ على اعتبار إن كل المحسوسات ما هي في الواقع إلا رموزاً وصوراً للحقائق في عالم المطلق. كما أن الأشكال والتراكيب الرمزية هي في حقيقتها توحيد بين الوجود المطلق والشعور الداخلي، ومن خلال الصلة والعلاقة الخصبة بين الشعور الإنساني والوجود المطلق، تولد التراكيب والأشكال الرمزية، التي تحيل بدورها إلى رغبة الوعي الإنساني في التعبير عن الحقيقة والواقع ؛ على فرض إن الحقيقة لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده، ولا من جهة الشعور وحده، وإنما تدرك من خلالهما.

إن العمل الفني كما ينظر إليه الرمزيين تخطي الواقع المادي ليمتد إلى الشعور والتأمل الباطني، ذلك لبلوغ الدلالات السامية والقيم الروحية لمظاهر الأشياء. فقد نظر (بوفي دوشافان Puvis de Chavannes 1824-1898) إلى اللوحة على إنها الترجمة التشكيلية للفكرة، فكرة سامية ومثالية، عالماً مثالياً، كما توجه (غوستاف مورو Moreau) نحو دراسة الميثولوجيا والأديان ووقع في صوفية دينية، قادته إلى تحليل عام ودقيق للروح الإنسانية، بالرغم من أن صياغتها كانت صوفية وباطنية شخصية[1]، كما في الشكل (34).

لذا فالرمزية التي تسود المنجز البصري تحتضن المعنى الدلالي المخفي والمستور خلف المظاهر المرئية. وبهذا فهي تتسم بخصوصية التجربة الصوفية القائمة على الكشف والذوق والتي استدعت لغة رمزية بعيدة عن الوضوح ؛ فيمكن اللجوء إلى صور ومشاهدات منتزعة من عالم الحس، وهذه الصور تكشف عن معانٍ وتوحي بصورٍ أعمق مما يبدو على ظاهرها.

---

1 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر المصدر السابق، ص63.

جماعة الأنبياء*: نبوءات حدسية تبحث عن الجوهر والمطلق

جماعة يطلق عليها اسم (النابيين) أو (الأنبياء)، وهي تضم مجموعة من الفنانين مثل (سيروزيه، بونارد، فويللارد، روناي، راستون، موريس دنيس)، من أهم أهدافهم البحث عن الجوهر المطلق، وهذه الغاية السامية لا يمكن بلوغها إلا بمعايشة الفكر الوجداني الذي يقوم على تعرية الإنسان من وجوده المادي وتجريده من قشوره والاتصال المباشر بالجوهر المطلق، شأنهم في ذلك تماماً شأن الصوفيين[1].

وقد أعلن (بول سيروزيه** P. Serusier 1863-1927) إن على الفنان أن لا يأخذ من الشيء سوى الجوهر وان يستعيض عن الصورة بالرمز كما يحل تأويل الفكر محل تمثيل الطبيعة، أما (موريس دنيس*** M. Dennis 1870 -1943) الذي يعد المنظر الأخر لهذه الحركة الجديدة فكان يرى أن الفن قبل كل شيء

---

* اختير هذا الاسم (الأنبياء) من قبل الشاعر (كازاليس) وهي مأخوذ من الكلمة العربية (نبي) واطلق على كل فنان منهم اسم نبي فكان بونارد النبي الياباني، وفيركاد النبي المسلة وفويللارد النبي الجزائري (الزواوي) وقد كانوا يجتمعون شهرياً في (Osamoelle) واسبوعياً في مرسم راتسون. المزيد ينظر: بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، مج2، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص248.

1 - حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، المصدر السابق، ص173.

** بول سيروزيه (1863- 1927) نشا في باريس ودرس الفن في أكاديمية جوليان، عارض الانطباعيين، أضاف شيئا من الخيال في تكويناته الى الطبيعة المرسومة، فأصبحت ألوانه ذات مساحات مسطحة. ينظر: أبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المصدر السابق، ص217.

*** موريس دنيس (1870- 1943) ولد بدينة جرانفيل، درس الفن في أكاديمية جوليان، تاثر بالرسام (كوكان) له نظرية وفلسفة في فن التصوير نشرها في كتاب عام 1890 ذكر فيه " ان أي شيء مرسوم سواء كان موديلا عاريا أو جوادا أو أي شيء، هو في الحقيقة مساحة مسطحة مغطاة بألوان موزعة بنظام معين ". ينظر: أبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المصدر السابق، ص217.

وسيلة تعبير، وسيلة خلق لعقلنا، وان الطبيعة ما هي إلا الصدفة، كما اهتم (الأنبياء) بالتشديد على استخدام اللون الصافي وتبسيط الشكل من خلال التركيز على الخصائص المميزة له [1].

فرمزية جماعة الأنبياء هي فن التعبير بالإشارات التشكيلية عن المشاعر والأحاسيس، من خلال الصبغة الصوفية التي انتقلت إلى لوحاتهم وسيطرة على رؤيتهم الفنية، مما جعلهم يعرفون اللوحة الفنية بحسب قول موريس دنيس بأنها "مساحة مسطحة مغطاة بالألوان وفق نظام معين"[2].

ويقول (دنيس): إننا نجعل حدس الفنان في المقدمة مهما خالف الواقع والطبيعة وأصول التصوير كقواعد التضاد والشدة اللونية [3]. لذا فـ(دنيس) يخلقُ عالماً جديداً من خلال توجهه الحدسي إلى ما هو كائن وراء الأشياء، إلى الحياة الكامنة خلفها، فهو يقدم نصاً وخطاباً بصرياً صوفياً، هو في حقيقته تعبيراً رمزياً عن عالم التصوف الكامن خلف الوعي. كما في الشكل (35). حيث وظّف اللون صوفياً لما يحمل من دلالات روحية، فالأصفر يدل على الإشراق، والأخضر صفة من صفات السعادة الأبدية، ويوحي للسعادة المطلقة والسرمدية، بينما وظّف اللون الأبيض للشخوص، فهي تتسم بالبراءة والصفاء ونقاء النفس.

لذا أن نتاجات جماعة (الأنبياء) تميزت بالثيوصوفية وقد اتجهوا بذلك إلى الكشف عن الجوهر والرمز إليه ليس من خلال الحس، إنما عن طريق الحدس فالتزمت الاتجاه الباطني من خلال التعبير بالرمز سواء كان ذلك عن طريق الخط أو اللون، لذا يستخلص الفنان المعرفة الاشارية والباطنية، مثلما يستخلص الصوفي والعارف هذه المعرفة من الوجود استخلاصاً يغوص في كنه الأشياء،

---

1 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص67.

2 - حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، المصدر السابق، ص177.

3 - البهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، مج2، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص249.

طالباً الجوهر، وباحثاً عن الحقيقي والثابت وتاركاً خلفه المؤقت والزائل، ومن أكثر الفنانين ميلاً للباطنية والتصوف (سيروزيه) فقد كان متأثراً بفنون الشرق، لاسيما فن (الارابسك)، فضلا على اهتمامه بالفلسفة واللغات الشرقية. فأعماله تستند إلى المفهوم الهندسي المثالي، فغاية الفن لدى سيروزيه هي جعل الطبيعة مثالية عن طريق إدخالها ضمن إطار رياضي صوفي[1]، كما في الشكل (36) فـ(سيروزيه) لم يحاكي الواقع والطبيعة، محاكاة تسجيلية، بل عمل على التعالي والتسامي بروحانية، من خلال المعرفة الحدسية الاستبطانية، هذه المعرفة تسعى لفهم الماهية الخالصة للأشياء، أي أنها تتجرد عن صور الظواهر الحسية للأشياء وتتطلع إلى ماهيتها الخالصة.

التكعيبية* : الأشكال الهندسية عتبة لجمالات عقلية ومثالية مطلقة

لجأ التكعيبيون إلى الرؤية الفكرية، بعيدا عن الرؤية الحسية، وهذا ما احدث ثورة جذرية في طريقة التعبير؛ على اعتبار أن " الحواس تشوه، فيما الفكر يبني"، وهنا ينطبق مع قول ليوناردو دافينشي إن " الرسم شيء فكري "، فالعالم المرئي " لا يصير العالم الواقعي إلا بفعل الفكر"[2]. ويبدو ذلك رداً فعلياً على القوانين الكلاسيكية، لما لهذا الاتجاه من صلة عميقة بالناحية التأملية

---

1 - البهنسي، عفيف: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، المصدر السابق، ص147.

* أطلق ماتيس تسمية (المكعبية) ساخراً من لوحات (براك) التي قدمها إلى صالون الخريف الذي كان احد أعضاء لجنة التحكيم فيه وبعده قال احد النقاد ان براك اختصر الأشكال جميعاً في مكعبات ثم وصفها الناقد لاحقاً أنها (ركام مكعبات) وهكذا جاءت التسمية لهذا الاتجاه. المزيد، ينظر: نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، تعريب رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص135.

2 - سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983، ص9.

الموضوعية والفكرية، حيث ينشد حقائق الأشياء دون ظواهرها، ويبحث في العمل الفني عن كل ما هو جوهري ومعنوي وروحي.

لقد استبدلت التكعيبية الأفكار التقليدية للجمال، من خلال رؤيتها إلى الشكل وعلاقته بالفضاء، وأوجدت شكلاً ووجوداً جديدين بأساس عقلي ومنطقي صارم، على الرغم من تمسكها بالرؤية الحسية للمظاهر، فهي أعادة صياغة كل ما هو مرئي برؤية جديدة. ليكون أكثر حقيقة من الواقع نفسه، بغية تجسيد لجمال مطلق في موضوعيته من خلال العلاقات والبناءات الهندسية، فالتكعيبية ومن خلال تقسيمها للأشكال إلى مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف أوجهه في آن واحد إنما حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة مدعية أنها تعطي بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية من خلال استخدامها للأشكال الهندسية المعبرة عن دلالة الأشياء الحقيقية الثابتة والدائمة[1].

وقد وجد التكعيبيون أن هناك بعض الآراء تدعم هذا الاتجاه، منها ما جاء به أفلاطون من وصف حول حقيقة الجمال المثالي المطلق حيث يقول: " لست اعني بالجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس مثل جمال المخلوقات الحية والصور بل اعني به الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال المجسمة المقدمة عن هذه الأشياء بواسطة المخاريط والمساطر والزوايا، يعني التي لا تعتمد في جمالها على فائدتها أو غرضها أو علاقة كل منها بالأخرى، أو كما وصفه أرسطو إذ رأى أن الصفات الجوهرية التي تشكل الجمال هي النظام، التناسق والوضوح "[2]. لذا فان مدلول التكعيبية يرتد إلى الهندسة الأولية للأشكال، بوصفها جزيئات من طبيعة هندسية يتماسك بعضها في بعض، كما تعود كذلك

---

1 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص91.

2 - ريد، هربرت: حاضر الفن، مصدر سابق، ص68-69.

إلى فكـرة أن الخطـوط المسـتقيمة أكثـر قـوة وجمـالا مـن الخطـوط المنحنيـة أو المقوسة[1].

ومـن هـذا المنطلق فـان الرسـام التكعيبي يعمـل علـى إيجـاد الحقيقـة الجوهريـة والثابتة، من خلال إرجاع الأشكال إلى حقيقتها المثالية، بغية الوصول إلى غاية جمالية مطلقة، يعبر عنها الفنان بالخطوط والأشكال المبسطة والزاهدة والألوان المختزلة.

لقـد كـان (سـيزان) يعـد مرجعـاً أساسـياً في بلـورة التكعيبيـة مـن خـلال معالجة الطبيعة انطلاقاً من الاسطوانة، الكـرة، المخـروط، والنحـت الزنجـي مـن تميزه بتبسيط الأشكال واختزالها فضلاً عما يحمله من قوة سـحرية إيحائيـة ذات مـدلول إنسـاني، وتقابـل المسـاحات المقطعـة اصـطلاحياً وتحديـد سمـات الوجـه والتعامل مع الواقع برؤية جديدة تغاير الواقع وتعيد بناءاته عقلياً مما كان لهذا بـالغ الأثـر علـى (بـابلو بيكاسـو* Pablo Picasso1881-1973) و(جـورج براكGeorges Braque** 1882-1963) في تشييد صرح التكعيبية كاتجاه فني بمرحلته الأولى خاصة[2].

---

1 - مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2005، ص26.

* بابلو بيكاسو (1881 – 1973) رسام اسباني درس الرسم عام 1895 تأثر بعمق بالمشاكل الاجتماعية والتي كانت مصدر لمواضيع اللوحات التي رسمها في الفترة الزرقاء (1901-1905)، وسميت كذلك بسبب سيطرة اللون الأزرق على لوحاته، وفي الفترة الوردية تطرق الى عالم السيرك والفنانين والمتسكعين، تأثر بفن سيزان والفن الزنجي..المزيد ينظر: مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، المصدر السابق، ص79.

** جورج براك (1882 – 1963) رسام فرنسي عمل منذ حداثته كرسام ومزخرف (ديكورست) انظم إلى جماعة الفنانين الوحوشيين عام 1900 والتي ضمت ماتيس وديران، تأثر بأعمال سيزان، كما تأثر بلوحة بيكاسو آنسات افينيون، عمل سوية مع بيكاسو وطور الاثنان نظريات الفن التكعيبي التحليلي. المزيد ينظر: مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، المصدر السابق، ص82.

2 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص94-95.

لقد مر الاتجاه التكعيبي بثلاث مراحل المرحلة التمهيدية (1907-1909) والتكعيبية التحليلية (1909-1912) والتكعيبية التركيبية (1912-1925)، ففي المرحلة (التحليلية)لجأ التكعيبيون إلى تجزئة الأجسام إلى مكعبات ومن ثم تجميع هذه المكعبات في أشكال وفي هذه المرحلة عمد (بيكاسو وبراك) إلى معالجة هذه المكعبات أو الحجوم عن طريق التلاعب بالظلال لخلق الإيهام بالحركة إذ يظل الجسم الهندسي بحيث يبدو وكأنه منظور إليه من زوايا عدة[1]، ويبدو أن الاهتمام الكبير بالشكل أدى إلى انصراف التكعيبيين إلى الاكتفاء بالألوان الحيادية فأصبحت الأشكال تبدو منظوراً إليها من أكثر من زاوية في وقت واحد، كما عمد بيكاسو إلى ذلك في رسوم الوجوه والأجسام، كما في عمله (امرأة أمام المرآة والتي رسمت عام 1932) الشكل (37)، حيث حاول إظهار المرئي واللامرئي ؛ على اعتبار إن المرأة تظهر حقيقتها الجوهرية في المرآة، ففي منجزه هذا إنما يقدم محاكاة لجوهر الأشياء وليس الأشياء ذاتها، لذا فهي مثالية عقلية، فخطابه البصري التكعيبي محمل بدلالات تعبيرية حدسية تأويلية، ذات مضامين مختزلة ومجردة.

إن الفن التكعيبي في المرحلة التحليلية اقرب إلى ما هو بدائي ؛ على اعتبار أن الأعمال الفنية للإنسان البدائي يظهر فيها الارتقاء والتسامي، مما أدى إلى اندفاعه لتأسيس عالم آخر من القيم الإدراكية، عالم من القيم المطلقة والدائمة يسمو على عالم المظاهر المتغيرة ومتحرراً من كل استبدادية الحياة[2].

أما المرحلة التركيبية فقد اعتبرت رد فعل على المرحلة (التحليلية) تلك المرحلة التي بلغ فيها تفتيت الأشكال وتحطيمها [3]، إذ سار عمل كل من (براك)

---

1 - أبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المصدر السابق، ص234.

2 - ريد هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص78.

3 - نيومابر، سارة، قصة الفن الحديث،تعريب رمسيس يونان،سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987،ص139.

و(سيزان) في هذه المرحلة في منحى جديد قاد إلى تقصي التجريد فقد أصبح الموضوع غير مقتصر على الصورة البصرية الإيهامية كما لم يعد مرتبطاً بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار على الرغم من علاقته بالطبيعة[1]. يقول (جورج براك): " لابد أن أخلق نوعاً جديداً من الجمال، ذلك الجمال الذي يظهر لي على هيئة حجم و خط و كتلة.. أما الطبيعة فهي مجرد حجة لإنشاء موضوع تزييتي مضافا إليه الشعور إنها توحي بالعاطفة وأنا أترجم تلك العاطفة إلى عمل فني. أريد أن اعرض المطلق و ليس مجرد أشياء مصنوعة، وسيكون اقرب إلى الحقيقة من التجربة المباشرة للحواس[2]. لقد استطاع براك النفاذ إلى عالم باطني من خلال خرق الأشكال المنفذة في منجزه الفني، فهو يبتعد عن المحاكاتية ويقترب من عالم الروح الأفلاطوني بمثاليته، فعلاقات الأشكال تسبح في فضاء من اللامتناهي مجسداً ذلك بخطوط هندسية وأخرى عضوية يمتزج فيها العقلي بالخيالي، معبراً عن الحقيقة المطلقة من خلال الذات، كما في الشكل(38).

لذا أن التكعيبية ومن خلال تلمس ماهية المثال الأفلاطوني فإنها بذلك تنحو منحى صوفياً عن طريق التجريد والزهد بالأشكال الخالصة، بعيداً عن التمظهرات المادية، والوصول نحو ماهيات الأشياء واصلها، وحقيقتها من خلال خبراتية وقصدية الفنان، ذات المثالية المتعالية، فيتماهى الفنان في موضوعه باتجاه الجمال المطلق، لذا جاءت أشكالهم الفنية تحمل صوراً رمزية متداخلة وفق رؤية منطقية تحليلية، من خلال كسر المنظور التقليدي، والاستناد على الرؤية الشاملة الاحاطية، لذا نرى الأشكال مرسومة من كل الجوانب في آن واحد، فهذه الأشكال تطفح بروحية مقدسة ذات صوفية، ممتزجة بين العقلي

---

1 - امهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص100.

2 - فراي، ادوارد: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص80-81.

والروحي، على فرض أن الصور الرمزية ذات الأشكال المكعبة تحيي الروح الإنسانية لأنها في نهاية الأمر هرمونات الطاقة الروحية.

التفوقية: البحث في ماهية الشكل الخالص

التفوقية تعني المعرفة الصافية التي وضع حجر الأساس لها الرسام الروسي (كازيمير مالفيتش Kasimir Malevitch **1878**-1935)* سنة (1913) إذ أراد بها التأكيد على أن حقيقة الفن لا تعدو أن تكون فعل اللون على الحواس ليس غير، كما أن (المعرفة الصافية) تبعد التواردات والتأثيرات ولا تعترف إلا (بالمطلق) وبذلك فان (مالفيتش) قد ذهب إلى اختزال جميع أشكال التمثيل إلى أقصى مدى فجعل من المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير ثم بني عليه شكلاً أساسياً مسطحاً أيضاً لكي يسجل أقصى حالات الاختزال وبرهن على ذلك بلوحته المعروفة (مربع اسود) سنة (1913) حيث عمد فيها إلى وضع مربع اسود داخل فضاء ابيض اكبر منه يشكل مساحة اللوحة [1]، كما في الشكل (39) انه زاهد في الشكل واللون، وذو نزعة متسامية، حيث أن المساحة الملونة هي في الواقع انكشاف وتجل للذات، وما تأملات مالفيتش للذات إلا محاولة للبرهنة على أن عالم المواضيع لا يعدو أن يكون ظاهرياً، وان المواضيع لا توجد إلا بفعل انفعال الذات التي هي في جوهرها غير تشخيصية[2].

---

* كازيمير مالفيتش(1878- 1935)، احد رواد الفن التشكيلي، درس الرسم في اكاديمية (كييف) عام 1895، ثم سافر الى موسكو عام 1905 لإكمال تحصيله الفني في أكاديمية رورمبرغ، عرض أعماله الأولى عام 1910، ركز مالفيتش في لوحاته التجريدية على الرابط بين الشكل والحيز الذي يحيط به، وهدف ذلك جعل اللوحات تعبر عن الكمال الأسمى، انتشرت نظرياته حول الفن الأسمى في نشرات الباوهاوس تحت عنوان (العالم بدون هدف). المزيد ينظر:) مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2005، ص116.

1 - امهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص149.

2 - النجار، سلوى: جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010، ص95.

إن نتاجات مالفيتش تطفح بما هو خالص وفق رؤيته التأملية، لذا فهو ينظر إلى المطلق من خلال ثيوصوفيته، فيبحث عن ماورائية الأشياء ليتسامى عليها، والوصول إلى النرفانا، شأنه شأن شوبنهاور، عندما تكون لديه الذات عارفة خالصة ترتقي وتتسامى على الأشياء. هذا ما دعاه إلى التمرد على كل صور وأشكال الفن السابقة واللجوء إلى فن يتسم بالمجرد والخالص من خلال الأشكال الهندسية، والألوان الأحادية للتعبير عن التسامي فوق الواقع، فهذه الأشكال من شأنها استدعاء مشاعر التحليق في عالم صوفي، كما لو كان يوجه تخيلات المشاهد وينقله بحرية إلى بعد آخر، منادياً بالروحانية في مواجهة الواقع المادي[1].

لذا فنتاجاته تحمل من المعاني والدلالات ما يجعلها في غاية التجريد، حيث " أكد مالفيتش على قيمة التجريد الكلي إلى الحد الذي خشي معه حتى من استخدام الألوان مخافة أن تعكر من صفائها وتنال من وحدتها الحسية الأصيلة"[2]. فاستخدامه للشكل الهندسي لاسيما المربع دليل على البعد الروحي الذي يتمتع به هذا الشكل، فهو يطفح بمضامين الوجود والإحاطة الكلية، والغور بمعاني اللامتناهي، وفي ذلك يقول: " في كفاحي لتحرير الفن من نير عالم المدركات التجأت إلى شكل المربع"[3].

إن عزوف مالفيتش عن العالم الموضوعي وتمثيله لعالم لا موضوعي، يمثل الذات أو الروحي في الفن، إنما يشكل بعداً جمالياً صوفياً، يقول في ذلك: ".. لتحرير الفن من عبء الموضوعية الزائد، وجدت في شكل المربع الأسود على

---

1 - فهمي، أماني علي: كازيمير مالفيتش.. عالم لا موضوعي، دار الثقافة للطباعة، القاهرة: 2004، ص27.

2 - الحيدري، بلند: زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء حول الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص71.

3 - يونغ، كارل غوستاف: الانسان ورموزه، ت: سمير علي، سلسلة الكتب المترجمة(120)، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984، ص388.

أرضية بيضاء ملجأ..لاشيء سوى الخلاء*، ولكنه خلاء ملأته روح الاحساسية اللاموضوعية، تلك التي تقتحم كل شيء.."، إن هذا العزوف، والعودة إلى الداخل، إلى الروح، إلى معانقة الأشكال المحضة، يمكن التعبير عنها بالتصوف الصوري[1]، تصوف يحيل أشكال العالم الخارجي إلى وجود مثالي محض، فالأشكال الفنية تتسامى على الأشكال الواقعية، من حيث بعدها الذاتي والروحي، ويبقى اللون الأحادي يطفح في الشكل ليس إلا. فـ(مالفيتش) في تكويناته هذه يتحرر من شيئية المرئي والطبيعة الشوهاء وتراكمات التفصيلي فيها، بل يتحرر من الموضوع ذاته ليجد نفسه يعانق مثاله اللامتناهي وفق جدل أفلاطوني صاعد، انه يوغل في ثيوصوفيا لا تقوم إلا على الخالص[2].

كما يذهب مالفيتش إلى أن اللون " يقتل الذات ويحيي الإنسان، الإنسان الكلي"[3]، فاللون ليس موضوعاً، إنما هو حركة، وهو الطاقة الوحيدة القادرة على أن تعبر عن مستوى من مستويات مراتب النفس.

---

* الخلاء: هو البعد المفطور عند أفلاطون، والفضاء الموهوم عند المتكلمين، أي الفضاء الذي يثبته الوهم ويدركه من الجسم المحيط بجسم آخر، كالفضاء المشغول بالماء أو الهواء الذي داخل الكوز، فهذا الفراغ الموهوم هو الذي من شانه أن يحصل فيه الجسم، وان يكون ظرفا له عندهم، وبهذا الاعتبار يجعلونه حيزا، فالخلاء عندهم هو هذا الفراغ مع قيد ألا يشغله شاغل من الأجسام، فيكون لا شيئا محضا، لان الفراغ الموهوم ليس بموجود في الخارج بل هو أمر موهوم عندهم. ينظر: الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2003، ص82 – 83.

1 - النجار، سلوى: جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، المصدر السابق، ص117- 118.

2 - آل وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص96.

3 - النجار، سلوى: جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، المصدر السابق، ص119 – 120.

وبذلك أن البعد الجمالي الصوفي يبدو واضحاً ومتجلياً في أعمال مالفيتش، من خلال أشكاله الاستطيقية الأفلاطونية المقدسة، ذات الملامح الثيوصوفية الافلوطينية، التي تتسم بالاختزال والتبسيط الذي يدل على صفاء الروح ونقائها، والتي تبحث عن المطلق واللامتناهي، من خلال كسر الظاهر واختراق الشكل نحو الجوهر واللامرئي ؛ على اعتبار إن الأشكال المتسامية على واقعيتها إنما تتصل بالنظر والكشف لدى الفنان، برؤية حدسية تتسم بالتصوف من خلال التأمل الروحي للشيء الواقعي.

الوحوشية* : احتدام الذات والحدس الباطني

إن طروحات كل من (سيزان وفان كوخ وكوكان) لها صلة تكاد تكون مباشرة في ظهور الفن ألوحوشي، لما له من سمات تتميز بالتعبير عن الذات والاتحاد مع موضوعها بحدس استبطاني صوفي، يبحث عن ميتافيزيقيا الوجود الكوني.

فالأبعاد الجمالية للتصوف تتجلى في الحركة الوحوشية من خلال نتاجات فنانيها، ولعل (هنري ماتيس** Henri Matisse 1869 -1954)، يعد الرائد

---

* الوحوشية: اتجاه فني ظهر للمدة (1905 – 1908) متمثلاً بزعامة (ماتيس Matisse) ومجموعة من الفنانين، منهم (ماركيه Marquet، وكاموان Camoin، ومانغوان Manguin، وجان بوي Jean Puy، وفرييش Friesz، وديران Derain، وفلامنك Vlamink، وفالتات Valtat) وغيرهم. وقد جاءت هذه التسمية من الناقد (لويس فوكسيل) حينما رأى لوحاتهم تُعرض في عام 1905، واصفاً إياها بـ(الحيوانات المتوحشة)، وآخر أطلق على معرضهم تسمية (قفص الوحوش). المزيد ينظر: مولر، جوزيف أميل، الفن في القرن العشرين، ت: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988، ص49.

** هنري ماتيس (1869-1954) ولد في بلدة (كاتو كامبريزي Cateau Cambresi) بشمال فرنسا، درس القانون، ثم اتجه إلى الرسم ودرس على يد المصور (بوجيرو Bougerau)، إذ أنه قاد الحركة الوحشية مع مجموعة من زملائه الذين اعتبروا أنفسهم في ثورة ضد

والزعيم لهذه الحركة، وقد ضمت نتاجاته تلك الأبعاد الروحية التي تتسامى ماورائياً، من خلال تأثره بنتاجات الفن الإسلامي وما يحمل من مضامين صوفية تتجه نحو المطلق. فكانت مبادئ وقيم هذا الفن من أهم أسباب التحول المباشر في الفن ألوحوشي، ويعد المعرض الذي أقيم للفن الإسلامي*** في عام (1903) نقطة تحول رئيسة بالنسبة للوحوشيين بوجه عام، ولزعيمهم ماتيس بوجه خاص[1]. حيث استطاع أن يوجه الأنظار إلى جمال الزخرفة العربية المنقوشة على الجدران والفخار، وبأسرار التأليف والتكوين في صور المنمنمات، مما أدى ذلك إلى تكوين أسلوب خاص به، حيث عمل على تكوين أشكال مبسطة، واستخدام ألوان زاهية متعمداً ترك فراغات ببعض أجزاء اللوحة أو ملء فراغات بالنقوش والزخارف العربية، كما استبعد قواعد المنظور والظل والنور[2].

إن المنجز البصري لدى الوحوشيين هو بلا شك ناتج من ترك محاكاة التمظهرات الخارجية، والغور في أعماق الظاهر لاكتشاف الباطن، لذا فان ماتيس ومن خلال تبسيطه للأشكال واختزاله للألوان فانه يعمل على الارتقاء بمضمون العمل الفني من واقعيته المادية إلى صورة مثالية تجسد حقيقة الأشياء، فهو يبتعد عن الواقع المادي، كونه يخضع للنسبي باحثاً ومنقباً عن المطلق، يقول موريس " إن الوحوشية هي التصوير بعيداً عن كل ما هو عرضي، هي التصوير

=

الممارسات السائدة، تاثر بفنون الشرق لا سيما الفن الإسلامي، فبدت لوحاته ذات طابع زخرفي. المزيد ينظر: البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، مكتبة الفنون التشكيلية، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، ب ت، ص69. وأبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المصدر السابق، ص225.

*** أقيم المعرض في قصر اللوفر بباريس (بمتحف الفنون الزخرفية، جناح مارسان) عام 1903.

1 - حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، المصدر السابق، ص184.

2 - مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2005، ص19.

بذاته، هي العمل المحض في التصوير، إنها تماماً البحث عن المطلق "[1]، واكتشاف الحقيقة " ليست في الصورة المطابقة للشكل، بل هي الشكل المطابق للمعنى "[2]. كما يقول ماتيس: أن فن الأعداد للعناصر المختلفة بأسلوب زخرفي يأخذ طريقه خلال تعبير الفنان عن مشاعره وان مطابقة الشكل الأدائي للمضمون يمكن تحويرها عن طريق رد الفعل الطبيعي لان التعبير إنما يبدو في السطح الملون الذي يراه الناظر (كُلاً واحداً) "[3].

إن صوفية (ماتيس) تتلخص بتجريديته الخالصة للبحث عن الجمال الخالص، فهو يلغي كل تفاصيل الواقع المرئي بشيئيته، التي تعيق الإحساس بالجمال المنشود، فيعمل على تحرير الشكل من واقعيته حتى يصل به إلى شكل أكثر ديمومة وإحساس بالجمال المطلق. يقول (هنري ماتيس): "التعبير هو ما أهدفه قبل كل شيء..فانا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه.."[4]، كما ينوّه إلى ذلك (رينيه ويج) بقوله: " لم يصور ماتيس كي ينقل متعاً أو منظراً، أو ليعبر عن فكرة أو ليترجم شعوراً، ولكنه كان يعبر عن الجمال المحض "[5]، كما في الشكل (40). لذا فالخطابات البصرية للوحوشيين أصبحت تستمد نوعيتها وجمالها وفرديتها من باطن الأشياء الداخلية.

---

1 - البهنسي، عفيف: اثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، المصدر السابق، ص164.

2 - عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1996، ص10.

3 - حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، المصدر السابق، ص205.

4 - باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص114.

5 - حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، المصدر السابق، ص199.

لقد أخضعت نتاجات الفن ألوحوشي لاسيما (ماتيس) إلى الأبعاد الروحية الصوفية من خلال تجريده للأشياء، وتبسيطه لها، فهو يفرق بين الواقع المادي وحقيقته المثالية ؛ لان الواقع المرئي يخضع ضمن الحدود الحسية، أما الحقيقة فهي تمثل المطلق الكلي والشمولي، فهو يمتلك حدساً صوفياً. إن الوحوشيين عمدوا إلى إبراز ما هو داخلي وباطني لاقترانه بالذات والنظرة الكلية التي تستدعي معرفة المطلق واللامتناهي. فجاءت أعمالهم تعبر عن الأفكار والمضامين المطلقة للوجود، ذلك لأدراك اللامحدود واللامتناهي والمطلق، من خلال إعادة صياغة حيثيات الواقع المرئي، المحدود بزمكانية العالم المادي، ليقترب من تجريدية روحية، لينطلق نحو لا محدودية الزمان المطلق، وفق المعالجات الفنية للسطح التصويري ذي البعدين، على مستوى الخط واللون والشكل والفضاء.

التعبيرية* : بين الإسقاطات الذاتية والتماهي مع العالم الخارجي حدسياً

أما التعبيرية فهي حركة ظهرت في ألمانيا بداية القرن العشرين، وان فكرتها في الأساس تقوم على أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بالتسجيل الواقعي بصورة مرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، يقول (فرانز مارك** F. Marc 1880 -1916): "نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع

---

* يعتبر فان كوخ مؤسس التعبيرية الحديثة، وقد ضمت مجموعة من الفنانيين، ويعد (أدوارد مونش Edrard Munch، 1863 -1944) من أعظم رساميها نفوذاً وتأثيرا، فقد أسس الرسامين المدرسة الألمانية الخصبة، والتي تضم مجموعة كبيرة من الرسامين، أمثال (أميل نولدة Emil Nolde وكريسيتان رولفس Christan Rohlfs ، 1849 -1938و ماكس بيكمانMax Beckmann 1884-1928) وكارل شميدت روتلاف Karl Schmidt Rottuff 1884 -1976،وآخرين). المزيد ينظر: ريد، هربرت: معنى الفن، المصدر السابق، ص246. و امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص122.

** فرانز مارك (1880 -1916) بدا بدراسة الفن في ميونخ وتأثر بأسلوب ما بعد الانطباعية بعد زيارته لباريس، ويعد احد رواد جماعة الفارس الأزرق، استخدم الألوان في التعبير عن

المظاهر التي تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعيين"[1]. وبذلك دعت التعبيرية إلى تحرر الطاقات الباطنية والبحث في جوهر الأشياء، (ابتغاء الكوني والشمولي أكثر من الاهتمام بالعابر والطارئ والسعي إلى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستخدام نسقيه اللون والشكل المبسط، فقد ابدوا اهتماماً اقل ببنية التشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية. وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عن كل ما يؤلف الجوهر الأساسي في الأشياء)[2].

وقد وجد التعبيريون في الأعمال البدائية وأعمال الأطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية، فمثل هذه الأعمال تصبح التضادات اللونية حادة والتركيز على الخط والتبسيط الواضح في بنية الشكل، حيث أكدوا في وصف عالم مبني على الإدراك، وذلك عن طريق تقنيات وأساليب جديدة وضربات لونية متناثرة وأشكال يجري تحريفها عن قصد، فالعمل التعبيري عمل مباشر تلقائي، ويصبح فناً متأزماً ملتزماً أحيانا وهو عنيف لأنه بطبيعته تعبير عن الرقعة الوجدانية الأولى التي جاءت في أعقاب بنية الحدس الفني، فيخضع الخط للامتداد تارة والانكسار تارة أخرى بصورة تائهة أو طائشة هادئة أو مرحة، والألوان تبرز من خلال الكثافة القصوى كي تكون معبرة عن دلالات ذاتية [3].

= الطبيعة الكامنة في الحيوانات التي رسمها حتى عام 1909، كما تأثر بالفن التكعيبي بعد تعرفه على (ديلوني). المزيد ينظر: ابو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المصدر السابق، ص248.

1 - باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص114.

2 - اوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص9.

3 - البهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، مج2، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص291.

لذا فقد عبّر التعبيريون عن مختلف المسائل الأخلاقية والدينية من خلال الرجوع إلى مصادر المخيلة والحدس، وبإسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والإنسان، وعلى ما يمثله العمل الفني، يقول هربرت ريد: إننا نجد في عمق الحس اتجاها نحو الفردية، فالفرد يعي اعتزاله وحالة انفصاله، ويمكنه مضاعفة هذا الوعي لدرجة نسيان الذات، غير إن المخرج الأكثر شيوعا هو في الاعتزال الطوعي للفنان، وفي تأمله الباطني حيث يجد البواعث ومصادر الإلهام [1]. لذا فالتعبير يعد دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة، وهذا الحدس لا يتأتى للذهن إلا حين يعمل ويشكل ويعبر[2].

ان المنجز الفني لدى التعبيريين امتزج بين أسلوبين في التعبير، الأول يقوم على حرية خلق الشيء كلياً، انطلاقا من اللامرئي (اللاموضوع)، بينما يعتمد الثاني على تحوير الشيء الحقيقي (الموضوعي) أو تحريفه وتحويله، بحيث يتفاعل مع الشعور المراد التعبير عنه[3]. لذا فالتعبير الحقيقي لا ينتج من خلال التفكير التأملي والميتافيزيقي فحسب، إنما بالتجربة الذاتية الروحية والوجدانية ؛ فالعمل الفني تعبيري بلا شك يعد نتاج التعبير الذاتي والوجداني للفنان، من خلال تجربة تؤكد على المعنى والمضمون الانفعالي، فالتعبيرية هي ملجأ وملاذ لإسقاطات التشكيل الفني، ومرجع لتأويلات الفنان للواقع المرئي، عبر رؤيته الفنية وإسقاطاته الذاتية.

---

1 - امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص122.

2 - إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ب ت، ص51.

3 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص125.

لذا فالفنان التعبيري " لا يرى، بل يتخيل، لا يرسم، بل يكتشف ولا يستنتج، بل يصوغ، لا يأخذ، بل يفتش... "(1). لقد عبر التعبيريون من خلال هيمنة الحدس والتخييل، والتأمل الباطني، و تحقيق الذات الذي يعد مفهوما مركزيا في التوجه الإنساني، والرؤية الدافعية للإبداع تكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية والتعبير عنها وتطويرها.

ويعد (إدواردمونش Edward Munch 1863- 1944) * من أكثر الرسامين اعتزالاً وميلاً إلى التأمل الباطني وأعماله تعبر في تقنياتها وموضوعاتها (الجنس- الدين - الموت) عن الم نفسي عميق وشعور بالهواجس، وعن تمسك بحس باطني غريب وبرؤى أو تخيلات تثير القلق و الانقباض(2). لذا فقد عبر برؤية باطنية ذاتية، جعلت نتاجاته تطفح بدلالات ومضامين للوجود، وفق رؤية تعتمد المعالجة الرمزية التي تنأى عن كل ما هو حسي، باحثاً عن الجوهري والحقيقي بحدس برجسوني، وتعبير كروتشي، لتحقيق غاية مطلقة بعيداً عن كل ما هو واقعي ومادي. إن منجزه التعبيري يتمظهر بخطوطه الكثيفة الممتدة، التي تزحف كالأمواج إلى سماء الصورة ولكنها لا تلبث حتماً ان تنجرف وكأنها مشدودة إلى الأسفل بقوة ثقلها(3). إن موضوعته إنما تطفح باختزالية تبوح بالفعل التعبيري،

---

1 - برادلي. ماكلف: الحداثة، ج 1، ت: مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون، 1987، ص 271.

* ادوارد مونش (1863- 1944) رسام نرويجي بدا حياته كمصور انطباعي متأثرا بالرسام بيسارو، إلا انه توصل إلى أسلوب تعبيري خاص به، درس الفن في (اوسلو)، كان يؤكد في موضوعاته على التعبير عن الحقائق الأساسية للحياة وكل ما هو معارض وكئيب وكريه، فأخذت لوحاته فيما بعد تأخذ شكلا مبسطا، حيث عبر عن انفعالاته عن طريق الألوان والأشكال المبسطة. المزيد ينظر: علام، نعمت إسماعيل: فنون الغرب في العصور الحديثة، ط2، دار المعارف، مصر، ب ت، ص119.

2 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر المصدر السابق، ص81.

3 - نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص174.

ذلك لما لها من مدارات لا متناهية من الخطوط المتموجة، التي تسبح في فضاءات الديمومة اللونية، فتطلق الصرخة لدى مونش بموسيقاها، متحركة نحو زمن لانهائي، فهو يحاول في هذا الخطاب الخروج من عالم المادة إلى عالم الروح، أو بالأحرى خروج الروح حبيسة الجسد الفاني، لتنطلق بصرخة نحو العالم الأزلي، فتشكلت تلك الدلالات والمعاني الجمالية بطاقاتها الوجدانية الروحية من خلال الخطوط المتموجة والمرنة، والألوان المتضادة، بحركة لولبية والتسامي بها صوب اللامتناهي.كما في الشكل (41).

كما أن الفنان (أميل نولدة1867E. Nolde – 1956)* وفي صوره التي رسم فيها حياة المسيح، وبخاصة السلسلة المنفذة بين الأعوام (1909 – 1912) وفي لوحته (العشاء الأخير) يصور (نولدة) المسيح وحواريين قرويين، فقابل تلك الرؤية طريقة بدائية في الرسم أيضاً، حيث وضع الألوان غير الممزوجة على القماشة رأساً فبدأ التكوين بخط واللمسة خشنة غير مهذبة[1]. ينطلق نولدة من الانفعال الداخلي لتحقيق الأبعاد الماورائية لعالم واقعي، لذا فموضوع منجزه البصري تحركه عاطفة دينية، مشوبة بخيال وحدس استبطاني، لتحقيق رؤية سامية يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي.

إن الخطاب البصري لدى نولده إنما يستمد كينونته من حدس ذهني يقود إلى مضامين فكرية ذات أبعاد روحية ودينية ممتزجة بحدس وجداني يتفاعل مع

---

* أميل نولدة 01867- 1956) رسام ألماني، نشا بالقرب من مدينة نولدة على حدود الدانمارك، اشترك مع كوكان في الاهتمام بالفنون البدائية، كما انه كان متدينا، فاتجه إلى رسم مواضيع ذات الاتجاه الديني، انظم إلى جماعة الجسر (القنطرة) عام 1906. المزيد ينظر: علام، نعمت إسماعيل: فنون الغرب في العصور الحديثة، المصدر السابق، ص 155.

1 - الان، باونيس: الفن الأوربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المصدر السابق، ص132.

ذلك المضمون ويفتح منافذ بمعونة المخيلة للتعبير و الترميز ومحاولة إسقاط مكنونة الانفعالي الذاتي[1]. كما في الشكل(42).

لذا ان التعبيرية تنطلق من التجربة الذاتية الفردية بأبعادها الروحية للتعبير عن مكنونات تطفح بالخيالي والحدسي، وقد اتسمت بطابع اختزالي محض للخطوط والألوان الانفعالية، وفق رؤية إلهامية يحاول فيها الفنان بالخلاص من عالم مرئي، رغم اقتناص مكونات عمله الفني من عالم واقعي، إلا انه لا يفنى به، ذلك لإقامة علاقة مع عالم مثالي لامتناه، مثلما الصوفي يكون شديد الصلة بينه وبين عالم أزلي ومطلق، بعيد عن عالم مزيف وزائل، فيعيش في حالة من الذوبان والعشق الإلهي، فالفنان يقترب من الصوفي، لان كليهما يدرك العلاقة بين شكل التعبير الذي يتبناه وبين رفضه للواقع المحكوم بأساليب التعبير السائدة الجامدة، فينسحب من صور الأشياء الظاهرة، ويندفع نحو الكشف عن حياة أخرى غير الحياة الدنيوية الزائلة بتمظهراتها المتبدلة، عن حياة تتجاوز المظاهر إلى الكوامن، فالفن والتصوف كلاهما يحطم مرآة الحياة الدنيوية ليتسنى النظر بمرآة أخرى من خلال إبداعهما، هو النظر والرؤية إلى الوجود الحق.

التجريدية: ونسقية الجدل الصاعد

مما لا شك فيه أن التجريد والذي يعني اللاتمثيل واللاتشخيص يعد عملية عزل كل ما هو ظاهري، واستئصال القشرة الخارجية للأشياء، والغوص في العمق الداخلي فيها، للبحث عن الجوهري والحقيقي؛ لان الحقيقة تكمن خلف الأشياء وليس في ظاهرها، والتجريد نزعة اتسمت بها الفنون القديمة والبدائية منها، فهي محاولة لبلوغ جوهر وفكرة الأشياء بدلا من تمثيلها حرفياً، هذا ما دعا الفنان إلى البحث عن تلك الحقيقة المطلقة والسعي وراء الروحي والمثالي، فعمد إلى تجريد أشكاله نحو الخالص، انطلاقا من المقولة الكانتية (الجمال الخالص في الشكل

---

1 - ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص139.

الخالص)، سعياً منه إلى ارتقاء موضوع خطابه البصري ومنجزه الفني نحو اللامتناهي واللامرئي، والذوبان في المطلق. مثلما يعمل الصوفي على تطهير ذاته وذلك بإفناء الإرادة التي تلاشي ذاتها بذاتها لكي تصل إلى الأنا المتعالية التي هي أداة الوصول إلى المطلق. والتجريدية بوصفها حركة فنية تسعى إلى استخلاص جوهر الأشياء، وذلك بإخفاء معالم الأشكال وأجزائها، كما أنها تجمع بين المادة والروح، إنها صوفية الفن، أما قيمها التعبيرية التي تتمثل فيها هذه الروحية فهي الخطوط الهندسية والألوان الغنائية، ومضامينها تأملات ورؤى ذاتية[1]. والتجريد في الفن عامة والرسم خاصة ظاهرة واشمل من أن يكون تياراً فنياً وهو في حقيقته ينطوي على جانبين، أولهما يتمثل برفض التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور ورسم الطبيعة بواسطة إشارات بسبب تحرر الفنان من قيود ضرورة تمثل الأشياء كما هي، وثانيهما يتمثل في محاولة استخراج شيء من المحسوس هو بمثابة الحقيقة، والمبدأ أو الفكرة[2]. لذا فالرسم التجريدي يعنى باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص أو أشكال. فعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، نجده يستبدل المعالم المميزة للأشياء، برؤية تأملية خالصة إلى أشكال تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها[3]. وبحدود الحركة الفنية فالفن التجريدي ينقسم إلى قسمين هما: - التجريدية التعبيرية(Abstract Expressionism)، ويتزعمها الرسام

---

1 - الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ص164.

2 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص138.

3 - الجبخانجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة، 1961، ص132.

الروسي (فاسيلي كاندنسكيWassily Kandinsky* 1866- 1944)، والتجريدية الهندسية (Geometric Abstractionism) ويتزعمها الرسام الهولندي (بييت موندريانPiet Moundrian** 1872-1944) [1].

لذا سارت الحركة التجريدية في اتجاهين متضادين، أحدهما يسير في الاتجاه الموسيقي والحركة الغنائية، التي ورثها كاندنسكي عن الوحوشية والتعبيرية. والثاني يتجه إلى الأوضاع الهندسية المعمارية، التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للتكعيبية[2].

لقد حاول (كاندنسكي) بتقصيه اللون والشكل التعبير عما كان يسميه (الضرورة الداخلية) غير معتمد على تشابه الأشياء بالشكل وإنما على الأشكال المجردة التي رأى فيها قوة إيحائية لها القدرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر كما ان اللون يصبح جزءً غير منفصل عن الشيء

---

* فاسيلي كاندنسكي (1866 – 1944) رسام فرنسي من أصل روسي، أسس مجموعة (فالانكس) للرسم عام1910، وفي هذا العام عرض كاندنسكي أول صوره اللاتمثيلية بمدينة ميونخ، وهذا العام ايضا يمكن اعتباره بداية التجريدية كحركة فنية، ثم تبعها كاندنسكي بنشر كتابه (الروحانية في الفن) عام 1912، ضم فيه آرائه التي تشدد على عدم التشديد في اختيار الموضوع مسبقا، واعتبار اللون عنصرًا أساسياً في اللوحة لامتزاجه بالمنطق الداخلي للشيء. ينظر: الاغا، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص58.

** بيت موندريان (1872 – 1944)، رسام هولندي درس مبادئ الرسم على يد (اوغست اليبي) لمدة ثلاث أعوام في أكاديمية أمستردام عام 1897، التقى بالشاب الثيوصوفي (البرت فان بريل) عام 1899 وتأثر بأفكاره ومبادئه بحيث انضم إلى الجمعية الثيوصوفية الهولندية، وكان هذا له تأثير كبير في نتاجاته الفنية..المزيد ينظر:

مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، المصدر السابق، ص100.

1 - نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، 148.

2 - حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب.ت، ص161.

فيكون هدفاً وغاية في الوقت نفسه، ويغدو مهيئا لحمل رسالة اتصالية عاطفية كما استخدم (كاندنسكي) التفكيك ألمنشوري للألوان والتدرج اللوني[1]. لذا أصبح اللون موسيقياً ينبض بالروح لكي تتعالى أشكاله المرمزة والمجردة نحو أعماق المطلق، فحاول أن يرتقي بوظيفة اللون إلى مرتبة الموسيقى من خلال إثارته للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى الذي يتضمنه [2]. أي أن تجريد الأشكال والخطوط والألوان لها قيم جمالية في حد ذاتها دون أن تعبر عن شيء بعينه، إنها كالموسيقى تحمل طاقة جمالية في أنغامها ولا تعبّر عن صوت في الطبيعة، إنما هي أنغام لها نظام وتتابع وترتيب خاص[3]. ويقول جان برتليمي " ان اللوحة التجريدية هي عبارة عن قطعة تصويرية... تصبح في ذاتها موضوعاً تتركز قيمتها في بنائها الداخلي، من حيث تماسك اجزائها وتنظيم عناصرها. "[4].

إن الرؤية الفنية لـ(كاندنسكي) التي تسترجع الأشياء وتمظهراتها إلى أصولها وحقيقتها الداخلية، تأكيد على اهتمامه على البدايات الأولى للكون، على اعتبار ان الكون كله يتألف من انسجام أزلي، والوجود مجموعة أبنية تجمعها وتؤلف بينها بالضرورة علاقة جوهرية ومستمرة، وعناصره تعود في نهاية الأمر إلى علتها الأولى، وهذا يجعل كاندنسكي يبحث عن الجوهر والحقيقي من خلال روحانيته، فكانت خطاباته البصرية تؤكد ضرورياته الداخلية، وانفعالاته الوجدانية، للتماهي والفناء في عالم غير العالم المادي، عالم تكون فيه الحقيقة أزلية وخالدة. كما في الشكل (43).

---

1 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص143.

2 - هيث، ادرين: الفن التجريدي أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988، ص5.

3 - ايتيتن، جوهانز: التصميم والشكل، ت: صبري محمد عبد الغني، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002، ص22.

4 - برتليمي، جان: بحث في عالم الجمال، المصدر السابق، ص551.

فـ(كاندنسكي) جعل في لوحاته تعبيراً روحياً عن الكون والوجود، وإنها توحي بموسيقى لعوالم تتناغم بالألوان والأشكال. فهي عودة إلى الرنين الداخلي كما يسميه. فهو " يشرع في تجاربه نحو اللاتشبيه واللاتشخيص والتعالي والتخلص من شيئية العالم المادي، إنها رؤى لا تنفصل عن المثل الأفلاطونية ذات المسميات الروحية بنسغيتها الجدلية الصاعدة، وتسامي الروح، وإزاحات نصية نحو اللاموضوع "[1]، فالتأمل الروحي لدى كاندنسكي يجعل خطوطه وأشكاله تسبح في فضاء لامتناه وتبحث عن ماورائية ذات زمان مطلق، لتستقر في عالم ثيوصوفي. فقد جعل من الشكل الواقعي رموزاً تعبر عن المضمون الكامن خلفه، فهو يرى أن النقطة المدورة في الرسم قد تكون أكثر أهمية من الشكل البشري.... وأن تأثير الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة ليس هو اقل قوة من لمس أصبع الإله إلى أصبع آدم في صورة ميكائيل أنجلو[2]. ويقول (بول كلي): " انه لا يوجد فنان تحسس للخلفية الصوفية للفن بوضوح أو تكلم عنها بهوى أعظم مما فعل (كاندنسكي)، كما يقول: ينبغي لعين الفنان أن تتحول إلى حياته الداخلية، إن هذا هو الطريق الوحيد لإعطاء تعبير لما تأمر به الرؤية بالصوفية"[3]. أما (موندريان) فقد اتخذ منهجاً يلج من خلاله إلى عمق ذاته للكشف عن كنزية الذات، رغبة منه في الاقتراب من الحقيقة الجوهرية بوصفها جمالاً مطلقاً بالضرورة، لذا جعل مهمة العمل الفني تتمثل بالتعبير عن الثبات والديمومة، اللذين لا يتجسدان إلا في النظام العام المخبوء وراء بنية الأشكال الظاهرة والذي يعبر بدوره أيضاً عن التوازن المثالي بين الروحي والمادي. وعلى وفق ذلك يصبح المعنى هو الحقيقي غير المدرك بصرياً، والذي لا يحدد بتعريف معين،

---

1 - آل وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص50.

2 - ر يد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص117.

3 - يونغ، كارل غوستاف وآخرون: الإنسان ورموزه، المصدر السابق، ص410.

ولا يمكن التوصل إليه إلا بالاعتماد على خيالٍ حدسي صوفي ينطلق من العناصر الشكلية لتشييد شكل جمالي مبني على علاقات خالصة، إذ هي الكفيلة ببلوغ جمال خالص ومعنى مطلق[1]. لقد اختزل (موندريان) الألوان إلى (الأحمر، الأصفر، والأزرق) يضاف إليها الأسود والأبيض والرصاصي إذ لم يمازج بين الألوان الأساسية وقد كانت بعض أعماله قد تألفت من سطح قسمه بخطين أو ثلاثة خطوط غير ملونة جعلها في سنة (1942) وما بعدها ملونة، ويبدو أن خطوطه توحي بالزهد الذي فرضه (موندريان) على نفسه كما أن الوقار المتزمت هو السبب في إعراضه عن الاسرافات الرومانسية كي يتجاوز الخاص والطارئ إلى الشمولية والتوازن الأمثل[2]؛ حيث توصل موندريان إلى التجريد من خلال تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة، مستطيلة أو مربعة إلى أن توصل إلى اكتشاف الشكل في اكبر تبسيط، فأمست لوحته ذات السطح الواحد تقتصر على خطوط عمودية وأفقية وضعت على أساس ابيض[3]، كما في الشكل (44). فرغم الطابع الهندسي لأشكاله، إلا أنها كانت تثير نوعاً من العاطفة، ونوعا من العقلانية المشوقة، ونظاما مقترنا بصوفية روحانية، يعكس الحقيقة في مظهرها الشمولي. لذا جسد الفنان في لوحاته فكرة الخلود بواسطة الزهد، باستخدام أساليب الحذف وتنقية الأشكال، وبالتالي استبعاده عن بعض سمات الشيء المصور، وإضافة سمات غير موجودة[4].

ان (موندريان) يستهدف القوانين الثابتة التي ينبني عليها الواقع المادي، يريد أن يحقق شكلاً هندسياً شمولياً ملخصاً إلى ابعد أشكال التلخيص، يقوم

---

1 - أمهز، محمود:الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 147.

2 - مولر، جي، أي: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص142-143.

3 - امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص146.

4 - عطية، محسن محمد: مفاهيم في الفن والجمال، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص127 -128.

على الحسابات الرياضية التي هي في الواقع أساس الفكرة الجمالية، لقد أفاد كثيراً في بناء عقيدته من نظرية (فيثاغورس) وما تبعه من الفلاسفة الإغريق متأثراً بالفن الإسلامي الذي نهل من هندسياته الكثير، وبالاتجاه (الثيوصوفي) الذي كان له الأثر البالغ في وصول (موندريان) لأقصى درجات التجريد [1].

ولذا أن موندريان باتخاذه التجريدية أسلوبًا لأعماله، كان يسعى من خلالها الوصول إلى عالم الحقيقة الذي يكمن وراء الطبيعة، والذي يتأتى من خلال الاختزال العام للأشكال الطبيعية المرئية إلى مجموعة من العلاقات البنائية الصافية المترابطة رياضيًا، والتي تمثل الأساس الحقيقي لعالم المادة الطبيعي المدركة، بحيث يتم تشكلها من خلال مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية والمساحات اللونية الرياضية (مستطيل، مربع)، وبذلك فهو يقترب من العالم الروحي الصوفي بتجريداته واختزالاته.

إن خيال (بول كلي Paul Klee* 1879 – 1940) كان مشبعاً بالجو الصوفي من خلال اطلاعه على الكتب ذات المفاهيم الصوفية الإسلامية، فضلا على اتصاله بالشرق وزيارته البلاد العربية، وإعجابه بالفنون الإسلامية، وقد أحس كلي بضرورة العودة إلى الذات التي امتلأت بروح الشرق، عند رؤيته للمساجد والحارات والأجواء العربية. كتب في مذكراته " لقد نفذت هذه الأشياء

---

1 - فايلي، دورا: الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، ت: سعيد علوش، مجلة الثقافة الأجنبية، مجلة تعني بشؤون الفنون والعلم، العدد (2)، 1987، ص50- 51.

* بول كلي (1879 – 1940) لقد اعتبر الرسام الساحر الذي تجاوز قواعد الفن التكعيبي والسريالي والتعبيري والتجريدي، صور مع كاندنسكي وبيكاسو التعابير الرئيسية للفن الحديث المعاصر في الشكل والروح، عين أستاذا للرسم في المعهد الفني في برلين عام 1920، وفي عام 1946 أسس مجموعة مع أصدقائه متحفا ضم الجزء الأكبر من أعماله التي نقلت فيما بعد إلى متحف برن عام 1952. المزيد ينظر: مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، المصدر السابق، ص97.

إلى أعماق روحي بكل وداعة، إنني اشعر بالامتلاء... إن الألوان تتهافت علي، ولم يعد لي من حاجة للبحث عنها وستبقى في أعماقي إلى الأبد، هذا هو معنى هذه اللحظات المباركة، أنا واللون لا نشكل إلا واحداً. إنني مصور"[1]. فما ذكره (كلي) هو فناؤه وتماهي ذاته مع اللون الذي يغطي السطح التصويري، يقترب في ذوبان الصوفي واتحاده مع الله، فهو يبحث عن الطاقة الروحية الكامنة في مظاهر الأشياء، وعن اللامرئي والمطلق، ففي بحثه المعنون (العقيدة الخلاقة) يقول كلي " اعتدنا في الماضي أن نمثل الأشياء المرئية على الأرض، أشياء أما يستهوينا النظر إليها أو تلك التي نرغب في أن نراها، نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المرئية ولهذا نبرهن على أن ما يرى إن هو إلا حالة منفصلة في علاقتها بالكون، وان هناك حقائق أخرى مجهولة كثيرة "[2]. كما يقول: "إنني ابحث عن نقطة بعيدة تقع في أصل الخليقة، إنها نقطة قريبة من الله حيث ابحث عن مكان لي "[3]. لذا فهو يبحث عن الكلي والمطلق، على اعتبار أن التجربة الفنية هي تجربة ذاتية روحية، وبذلك "فالممارسة الفنية عنده تحمل في جوهرها شيئاً من الإلوهية "[4].

إن أعمال (بول كلي) تتكون من أشارات تبدو مستنبطة أو تجريداً أو اختزالاً للمرئيات فتعد كتابة غير مقروءة تجمع بين النقطة والشكل الهندسي والنباتي والخط غير المحدد وبين الصورة الإنسانية المحّورة أو الملغّزة، أو ما يذكر

---

1 - البهنسي، عفيف: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، المصدر السابق، ص222.

2 - مولر، جي، أي: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص126.

3 - البهنسي، عفيف: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، المصدر السابق، 233.

4 - Rohmann, Will: Paul Klee, Harry N. Abrams. Ing. New York. P.26. ، نقلا عن: الربيعي، فاخر محمد: إشكالية المطلق في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراة غير منشورة، المصدر السابق، ص98.

بها وتملأ المساحة المصورة كلها فتضفي عليها طابع السحر والخيال[1]. كما في الشكل (45). انه يرسم تحولات الأشياء وهي تتطور في التجريد في أشكال هندسية محضة، فهو يتوسم أصل الأشياء بالتأويل، إذ لا يبقى إلا الجوهر، وإلا الحقائق الأولى في أول لحظات الخلق، انه متعالٍ[2].

ولذا أن (بول كلي) ومن خلال سعيه الحثيث لكشف الحقائق الكامنة في الظواهر المادية، فهو يعمل على تجريد هذه الظواهر للوصول إلى المطلق، وهنا يظهر لديه الزهد الذي يبدو واضحاً في خطوطه وأشكاله وألوانه. وبذلك فهو يسعى نحو التجريد الخالص وفق رؤية داخلية للأشياء وجعل اللامرئي مرئياً، الأمر الذي دعاه إلى إطلاق حرية الألوان والخطوط من عبودية التشبيه وتبعاتها المادية. وبهذه الحرية حول الجمالية إلى تصوف أو التصوف إلى جمالية تتسق فيها الأشياء والأشكال وفقاً لعلاقاتها الأبدية، وتعبيراً وعملاً بما هو روحي[3].

وبذلك إن ملامح التصوف بأبعادها الجمالية إنما تكمن ببعض اتجاهات الرسم الأوربي الحديث، من خلال التأمل والحدس والخيال، فالرسام الأوربي لا يحاكي الواقع المرئي محاكاة تسجيلية (فوتوغرافية)، بل يعمل بتعاليه وسموه على ارتقاء ذلك الواقع ليطفح السطح التصويري بموضوعات اقرب إلى الروحي، وان ما يؤيد ذلك إن تلك الاتجاهات الفنية المختلفة بأساليبها وتقنياتها وأبعادها الجمالية والمعرفية والفكرية، إنما يسودها ذلك التجريد الذي يعمل على تبسيط الشكل واختزال الكثير من تفاصيله، في سبيل الوصول إلى وضوح المضمون والمعنى الكامن والمختفي، والفكرة الفنية المتعلقة به، ذلك التجريد الذي هو بالنسبة إلى المتصوفة إنما يقوم بصورة مماثلة على البساطة، والتقشف القائم على الزهد، والحد من متطلبات الحياة الدنيوية الزائلة، حيث تكون الروح ويكون

---

1 - امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص380.

2 - آل وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، المصدر السابق، ص32.

3 - ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص94.

الفكر والتأمل مهيمناً فوق النزعات الدنيوية. لذا فان التصوف في الرسم يعتمد على الحد من التمظهرات المادية، أو الإقلال من واقعية الأشكال، ذلك من خلال رموز تحمل دلالات استبطانية، لإظهار المعنى الحقيقي، أو إحداث تغيير في اللون، حتى يعطي الفنان مضموناً لمنجزه البصري يكون من شانه تألق وإشراق الفكرة، التي توحي بحقيقة الشيء وجوهره، والوصول إلى الماهية الخالصة الكامنة خلف كل ما هو حسي.

تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري



4

المبحث الرابع

المقاربات الصوفية في الخطاب البصري العراقي المعاصر

المبحث الرابع

المقاربات الصوفية في الخطاب البصري العراقي المعاصر

يعد الخطاب البصري العراقي المعاصر مظهراً من مظاهر الثقافة السائدة، يمتلك تاريخاً طويلاً يرجع بجذوره إلى الأصول الحضارية والمحيط الاجتماعي، كما ينتمي كذلك إلى تفاعل كل من المؤثرات الأجنبية والمحلية في كيانه. لقد تبلورت الحركة التشكيلية في العراق بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وأفرزت العديد من التجارب والمحاولات والأساليب، التي أشبعت بقدر كبير من روح المغامرة، وهذا ما منح الفن العراقي امتيازه الخاص بين سائر الحركات الفنية في الوطن العربي[1]. إذ كانت النتاجات الفنية في مرحلة التأسيس* تهتم بتسجيل الواقع كالمنظر الطبيعي، حيث كان فن الرسم آنذاك يكتفي بتمثيل دوره الترفيهي كمتعة جمالية بصرية تشبع أحلام ساكن المدينة بجمال الضواحي والأرياف[2]. وبحلول ثلاثينيات القرن العشرين اخذ الفن العراقي

---

1 - الراوي، نوري: تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص39.

* كان هناك مجموعة من الرسامين الهواة أصطلح على تسميتهم بـ (الفنانين الأوائل) منهم (عبد القادر الرسام، محمد سليم، عاصم حافظ، محمد صالح زكي، حسن سامي)، حيث كان أغلبهم ضباطاً في الجيش العثماني، فقد تمكن لهم رفد هوايتهم بالرسم وتطويرها بالدروس الأكاديمية التي كانت من مقررات منهج الكلية الحربية في استانبول أيامها، وقد انصرفوا إلى تدريس الرسم في المدارس الأهلية والرسمية الجديدة في بغداد فألفوا بذلك أول جيل من مدرسّي التربية الفنية في العراق. المزيد ينظر: آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار آفاق عربية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، ص 28.

2 - آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار آفاق عربية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، ص27.

سمة جدية في طريق بناء الفن الحديث، ومن خلال إرسال بعثات فنية إلى أوربا، حيث أرسل الفنان (أكرم شكري) ليتلقى دراسته في معاهد انكلترا وفي منتصف العقد سافر عدد كبير من الفنانين إلى عواصم أوربا في بعثات دراسية وهم: الفنان فائق حسن إلى باريس، والفنان عطا صبري وحافظ ألدروبي إلى روما، وتبعهم بعد ذلك الفنان جواد سليم إلى باريس، فضلا عن تأسيس معهد الفنون الجميلة (1936) الذي عد البذرة الأولى في الحياة الفنية والثقافية، كونه أول مؤسسة على الصعيد الرسمي في العراق، واقتصر في بداية تأسيسه على فن الموسيقى، لكن مع عودة الفنان (فائق حسن) من بعثته كلّف بتأسيس فرع الرسم (1939) وقد توجه بعد ذلك بتأسيس فرع النحت الذي كان مشرفاً عليه (جواد سليم) عند حلول عام (1940)[1]. أما أربعينيات القرن العشرين فقد شهدت تطوراً جديداً ونزوعاً نحو تجربة الفن الحديث، ذلك بمجيء الفنانين (البولونيين)* في أثناء الحرب العالمية الثانية، ومن هنا بدأ وعي مبكر بضرورة العمل الجماعي على صعيد الفن التشكيلي فقد برزت المواهب الفنية مندفعة في نشاط الفنانين العائدين حديثاً من أوربا، والذين أحسوا بأمسّ الحاجة لعرض نتاجاتهم ومواهبهم من اجل بث الوعي الفني بين الناس، وقد تبلور هذا النشاط بتأسيس جمعية (أصدقاء الفن) ** عام (1941) أول تجمع فني في العراق برغم ان أعمال الفنانين

---

1 - سليم، نزار: الفن العراقي المعاصر، الكتاب الأول، فن التصوير، طباعة مشتركة، الجمهورية العراقية، ايطاليا، 1977، ص7.

* الفنانين البولونيين: ومنهم مستر مايكا، جوزيف يارينا، ماكوشاك، كابتن جايلسكي. للمزيد، ينظر: الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، المصدر السابق، ص93.

** جمعية أصدقاء الفن (1941 – 1946) ومن أعضائها حافظ ألدروبي وعطا صبري وجواد سليم والحاج محمد سليم الموصلي (والد جواد سليم) وعبد القادر الرسام وشوكت الخفاف وسعاد سليم، وأكرم شكري (رئيس جمعية أصدقاء الفن) وفتحي صفوة وعيسى حنا.

كانت محتشدة باتجاهات أسلوبية مختلفة[1]. ويقول (فائق حسن) بصدد ذلك: "الحركة الفنية كانت مقتصرة على الأساليب الأكاديمية، وحينما وصل هؤلاء الفنانون غيروا المفاهيم وأبعدونا عن الطرق الأكاديمية"[2]. لذا كانت فترة الأربعينيات بالنسبة للفن العراقي المعاصر انطلاقة وتحول عن المفاهيم الساذجة والأكاديمية نحو التجديد والانطلاق عبر التقنية الحديثة[3].

ومع بداية الخمسينيات بدأت رؤية جديدة للعمل الفني وتطوراً ونزوعاً نحو الفن الحداثوي، حيث تحقق أمران الأول تأسيس الثقافة على أسس علمية موضوعية في الدراسة الأكاديمية للعمل الفني متمثلا بمعهد الفنون الجميلة، أما الثاني فكان ظهور الجماعات الفنية*** [1]، لقد امتاز هذا الجيل بأنه أصبح

= للمزيد، ينظر: الراوي، نوري: تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص30.

1 - السامرائي، إخلاص ياسين: التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعدي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص115-116.

2 - آل سعيد، شاكر حسن، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، ج1، المصدر السابق، ص95، 100.

3 - آل سعيد، شاكر حسن: البيانات الفنية في العراق، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، وزارة الإعلام، بغداد، 1973، ص7.

*** من تلك الجماعات الفنية: أ/ جماعة الرواد: تأسست عام (1950) بزعامة فائق حسن، وضمت كل من الفنانين: (زيد صالح، إسماعيل ناصر، إسماعيل الشيخلي، عيسى حنا، محمود صبري، فاروق عبد العزيز، قتيبه الشيخ، خالد القصاب وسوزان الشيخلي)، وقد انظم إليها في السنين اللاحقة كل من (غازي السعودي، نوري الراوي، قحطان المدفعي، نوري مصطفى بهجت، غالب ناهي، حسن عبد علوان). ب/ جماعة بغداد للفن الحديث: تكونت عام (1951) بزعامة جواد سليم، وضمت كل من: (شاكر حسن آل سعيد، محمد الحسني، جبرا إبراهيم جبرا، محمود صبري، فاضل عباس، نزيهة سليم، لورنا سليم، محمد غني حكمت، خالد الرحال، فرج عبو، طارق إبراهيم). ج/ جماعة الانطباعيين: تأسست عام (1953)، وضمت كل من الفنانين: (حافظ ألدروبي، سعد

أكثر مهارة في ممارسة العمل الفني، ولكنهم بشكل عام ظلوا محافظين على نظرة الفنان العراقي الأول في محاولتهم لرسم العالم الخارجي بأسلوب طبيعي[2]. وبشكل عام فأن الجيل الخمسيني حمل ازدواجية مؤثرة إذ جمع بين الأسلوب الأكاديمي، والحاجة إلى التعبير باللجوء إلى الأساليب الحديثة في الفن، والرامية إلى الابتعاد عن أسلوب المحاكاة المباشرة[3]. لذا حاول فنانو العقد أو الجيل الخمسيني طرح نتاجات تتمخض عن ذاتية فردية نابعة من الأبعاد المعرفية والفكرية والوجدانية، والوصول بتلك النتاجات إلى حالة من الارتقاء من بعدها الحسي المحدود إلى بعد يتوسم فيه الجانب الروحي، وتوغلاً في عالم جوهري، يمتزج فيه المنطقي والاستدلالي بالخيالي والحدسي، من خلال الصور والأفكار التي تعد محصلة لعملية إدراك الواقع الخارجي؛ بوصف أن الصور الحاصلة في الأذهان تعد نتيجة الأشياء الموجودة في الأعيان [4].

فأعمال الفنان (فائق حسن1914-1993)*، محاولة للعودة إلى الواقع، باستلهام أشكاله ونماذجه منها، فهو يكشف عن المحتوى الداخلي والباطني

=

الطائي، حياة جميل حافظ، سهل السنوي، ضياء العزاوي، عبد الأمير القزاز، علاء بشير، مظفر النواب، منذر جميل حافظ، وسعدي ألكعبي). ينظر: آل سعيد، شاكر حسن: جواد سليم الفنان والآخرون، بغداد، 1991،ص125.

1- آل سعيد، شاكر حسن: جواد سليم الفنان والآخرون، بغداد، 1991، ص125.

2- آل سعيد، شاكر حسن، مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص15.

3- السامرائي، إخلاص ياسين: التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعدي الطائي، المصدر السابق، ص124.

4- أبو زيد، نصر حامد: إشكالية القراءة واليات التأويل، ط8، المركز الثقافي العربي، المغرب – لبنان، 2008، ص79.

* فائق حسن: (1914- 1993)، تخرج في البوزار عام 1938، أسس فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة 1939، أسس جماعة الرواد عام 1940 وشارك في معارضها حتى عام

لتلك النماذج، فثمة جمال هائل قائم بها[1]. فهي تعبر عن الجوهري، من خلال مزجه للأشكال العربية والواسطية* والأشكال الأوربية، فكانت موضوعاته ذات أسلوب تكعيبي في بداياته الفنية، لكنه ما لبث أن أنصرف إلى التجريد، ثم إلى التعبيرية بعد ذلك اخذ أسلوباً خاصاً به كان قريباً من الانطباعية في محتواه[2].

يعد الفنان (فائق حسن) من أكثر الفنانين اهتماماً باللون ؛ لان اللون نافذة عريضة يطل منها إلى عالمه الباطني وهو يمثل قوة تعبر عن روح الأشياء كما أن في الخط حدود الحركة وهي تفيض حيوية، وفي ارتباط هذه الوحدات المكونة للوحة تكمن قوة التعبير وينبض الموضوع بمثالية تترك تأثيراتها المباشرة على المتلقي[3]. فاللون لديه يعطي إحساساً بالحركة والديمومة من خلال التحكم بقوة الألوان ووضعها بصيغة نسق من العلاقات، إذ لا يضع لوناً على السطح إلا إذا كان له علاقة بلون آخر بحيث أن كل منطقة لونية على سطح اللوحة تسند البناء الشكلي والأبعاد الفكرية والوظيفية[4].

= 1967، أقام معارض شخصية ببغداد عام 1962-1967- 1971، منح الجائزة الذهبية المخصصة من مؤسسة (كولبنكيان) لأحسن فنان عراقي في عام 1964. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002، ص316.

1 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، سلسلة الكتب الفنية (43)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص72.

❖ نسبة إلى "يحيى بن محمود الواسطي" وهو رسام وخطّاط ومزوّق، أشتهر بتزويقه المقامات الحريرية التي ذاع صيتها في الأدب العربي في القرن السابع الهجري.

2 - جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد، 1986، ص14.

3 - الربيعي، شوكت: فائق حسن، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد، 1982، ص7.

4 - جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص17.

لذا تبدو لوحاته بما يسمى بـ(التاشية)*، عندئذٍ يخرج الخطاب البصري بحدس استبطاني "يتضمن تجربة الفنان حين يكسو الأشياء ويمنحها كمال الحقيقة المنظورة نتيجة الوعي الإنساني"(1). فالمغزى لدى الفنان في اكتشاف حقائق جديدة في العمل الفني من خلال اللون والتقنية، إنما يشير إلى الومضة الأولى التي تخطف كالبرق في ذهنه وهي محاطة بهالة من الخيال والبصيرة النافذة(2). ففي لوحته (موسيقيون) كما في الشكل (46) أن المنجز البصري محكم بتكويناته التبسيطية، فالخطوط المقوسة بانسيابية توحي بالمرونة والزهد ومن خلال علاقاتها مع اللون تمنح بعداً روحياً، وقد جسد الفنان علاقة العالم الأرضي بالعالم بالعلوي، فوضع الشخوص في وسط السطح التصويري واقفة باستقامة وخشوع، وكأنها تقوم بالذكر والمديح الصوفي، فجرَّدها بطريقة غنائية اقرب إلى الروحي، إن هذه الاستقامة توحي بالتعالي والرفعة ومنح الأشكال سمة مثالية، فأشكاله تتماهى مع الجمال المطلق برؤية ذاتية اقرب إلى رؤية الصوفي في تماهيه ونزوعه عن العالم المادي، فلا يظهر من هذا الوجود سوى إشارة إلى جسد بخطوط روحية استبطانية ممزوجة بألوان تطفح بالخالص.

أما الفنان (جواد سليم1919-1961) * فقد تمتع بمخيلة ارتبطت بهدف الفنان الفكري والفني، محاولاً من خلالها منح الواقع قيمة إبداعية تتجاوز

---

* التاشية Tashism: طريقة أداء فنية أو أسلوب تستخدم فيها بقع لونية متجاورة لا تدل على شيء معين، حيث تشعر العين بالمساحات اللونية المتقاربة والتي لا توحي بموضوع سوى الذي يحدد معالمها الخط. للمزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية (11)، 1972، ص 47.

1 - الراوي، نوري: تأملات في الفن العراقي الحديث، المصدر السابق، ص95.

2 - الربيعي، شوكت: فائق حسن، المصدر السابق، ص33.

* جواد سليم: ولد في أنقرة عام 1919 درس فن النحت في باريس عام 1938 على يد البروفيسور (كومنت) ثم سافر على روما عام 1939 لدراسة النحت على يد البروفيسور (فونيللي)، عاد إلى العراق عام 1941 وتولى تدريس النحت في معهد الفنون ببغداد حتى

المحاكاة والتقليد، وتتجاوز كل ما هو حرفي إلى ما هو روحي، فالتأثيرات الدينية تطفح في مخيلة (سليم) بل تأثيرات صوفية قلقة ومزدوجة بين صوفية (حلاجية) وأخرى مادية خالصة ارتبطت بمشاعر الفنان[1]. وهذه التأثيرات التي اتخذها الفنان في عمله الفني تمثل الحركة الداخلية في الأشياء، وهي تمثل القوة الخفية التي منحته أن يبصر ويكشف عن عمق التناقضات في بواطن الأشياء[2].

لقد تأثر (سليم) بمدرسة بغداد للتصوير الإسلامي** والتي كان من سمتها عدم التقيد بالنسب الطبيعية لجسم الإنسان وإهمال التفاصيل التشريحية،

=

عام 1946، أكمل دراسته في أنكلترا في (السليد) بأشراف (جيرارد) وحصل على دبلوم شرف في الرسم والنحت عام 1949 فاز تمثاله – السجين السياسي المجهول عام 1953 – بإحدى الجوائز الدولية التي أقيمت في لندن والتي قدم فيها ما يقارب من 3500 عمل فني، وقد أسس فرع النحت في معهد الفنون الجميلة، وهو مؤسس (جماعة بغداد للفن الحديث) عام 1951، وقد أقام معرضاً شخصياً عام 1953، حقق نصب الحرية الذي يعد آخر عمل ناضج وهو أهم الأعمال الكبيرة في العراق، ساهم في معرض المنصور عام1956 – 1957، ساهمت أعماله في جميع الأعمال الوطنية التي أقيمت خارج العراق. للمزيد ينظر: كريم، شوكت: لوحات وأفكار، وزارة الأعلام، بغداد، 1976، ص61.

1 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، سلسلة الكتب الفنية (43)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص50- 51.

2 - كامل، عادل: على هامش الحركة التشكيلية في العراق، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، جامعة الموصل، 1979، ص203.

** مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي: أطلق عليها في العراق تسميات عديدة منها مدرسة ما بين النهرين أو (ميزوبوتامية)، المدرسة السلجوقية، مدرسة التصوير العربي الإسلامي. والمدرسة العراقية لفن التصوير في القرون الإسلامية الأولى، وقد عللت هذه التسميات بتعاليل مختلفة على أن انسب تسمية لها هي (مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي)، وقد ظهرت في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي، ومن أشهر روادها (الواسطي، وعبد الله بن الفضل)، وكانت طبيعة موضوعاتها عبارة عن ترجمات القصص بطابع فن الرسم المسيحي والشرقي والساساني بأسلوب زخرفي محوّر. المزيد ينظر: محمد، وسماء

وأسلوبها الرمزي وقوة التعبير واعتمادها على الأفكار الخيالية في بناء الحدث الفني، وبساطة الأداء وتحديد الأشكال بخطوط خارجية، كما أنها ابتعدت عن المحاكاة الطبيعية التقليدية للمحسوسات[1]. فنتاجاته اعتمدت على التشكيلات الخطية التي تساهم في بناء وحدات تتوسم التجريد على سطح اللوحة كما في لوحته (موسيقيون في شارع) الشكل (47)، التي احتوت على مجموعة من الوحدات الزخرفية ذات العناصر النباتية، والعناصر الهندسية التجريدية، فهي رموز ذات مرجعيات تاريخية ودينية كـ(المثلثات، والأقواس وكذلك الأهلة*) وبالرغم من تنوع الأشكال الظاهرة في هذا المشهد إلا أنها تنسجم في وحدة فنية...مهد لها الفنان من خلال عمليات التجريد، والتبسيط، والتحوير، وبفضل مهارته بالجمع بين أنواع مختلفة من الخطوط، والتبادلية بين تضاد اللوني والانسجام جامعاً بين الألوان الحارة، والباردة في الجو العام للمشهد الذي أضفت عليه الوحدات الزخرفية بعداً جمالياً وروحياً[2]؛ أن هذه النزعة الأشارية تعد نزعة روحية ذات أبعاد صوفية من خلال الارتقاء وإحالة الحسي إلى العقلي والمنطقي ومنه إلى الروحي.

وبذلك أن (جواد سليم) ومن خلال اشتغالاته التجريدية والتبسيط في خطوطه وألوانه وأشكاله وتساميه عن عالم الواقع إلى عالم التجرّد، فانه بذلك

=

حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، ص14-16.

1 - الراوي، نوري: ملامح مدرسة بغداد للتصوير ، مجلة الروّاق، العدد (5)، بغداد، دائرة الفنون التشكيلية، 1984، ص45.

* الهلال: رمز لإله القمر (سين) ويمثل رمز الضياء، والأمل،والفأل الحسن. ينظر: باقر، طه: مقدمة في الأدب العراقي القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976، ص373.

2 - النداوي، كامل عبد الحسين خضير:توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 1999، ص74-75.

يمتلك بعداً ماورائياً يتسم بالتصوف، حيث ترك فضاءً تسبح فيه أشكاله البسيطة والتي تحددها خطوطه المستقيمة تارة والمنحنية تارة أخرى، مكونة بناءاً عمودياً في وحدات السطح التصويري، بمعنى إقامة علاقة بين موجودات العالم الأرضي والعالم السماوي، وبذلك فهو يعمل على الكشف عن الجوهري في كل ثنايا العمل الفني شكلاً ومضموناً.

والفنان (حافظ ألدروبي)* حاول أن يجعل عمله الفني عملاً ديناميكياً من خلال رسم وتنفيذ العمل بموسيقية ذات حركات متباينة و مختلفة تعطي في الأخير ذلك الانطباع.. بأنها تريد أو تحاول تجسيد الموسيقى بالألوان والحجوم المختلفة والخطوط الكثيرة والتضادات في كل ذلك[1] ؛ فاتجاهه إلى تكوينات متقاطعة متداخلة تحددها خطوط بنائية لونية هندسية هي اقرب من حيث العلاقات الفنية إلى التجارب الإنسانية التي يؤكد تمثيلها. ثم تحول (ألدروبي) إلى المكعبية المنطلقة من نقطة مركزية أو عدة نقاط في مركز يحدده الفنان، حيث تولد العلاقات بين المساحات اللونية، لخلق علاقة ثابتة لحركة كل مساحة واتجاه تلك الحركة[2]. فتقاطع الخطوط والألوان أشبه بالتفجر من مركز خفي، فكل شيء في تبدل وفي

---

* حافظ ألدروبي: ولد في بغداد عام 1914، أنهى دراسته الفنية في كلية (كولد سميث) التابعة لجامعة لندن عام 1946، أسس أول مرسم حر في العراق عام 1942، شارك في المعرض الفني الذي أقيم في المعهد البريطاني ببغداد عام 1946، أسس مع مجموعة من الفنانين جماعة الانطباعيين عام 1953، أقام معرضه الشخصي عام 1951، في عام 1952 شارك في معرض ابن سينا الذي أقيم في بغداد. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002، ص289.

1 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، المصدر السابق، ص102-103.

2 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، المصدر السابق، ص111.

حركة، كما تتطاير الألوان في دوائر ومثلثات ولوالب، إلى أن أخذت تقارب ضرباً من التجريد[1]. كما في الشكل (48).

ان (ألدروبي) يكشف عن نزعته التجريدية من خلال التعامل مع الأشكال المنحنية والهندسية والتي تدور في فضاء السطح التصويري وكأنها تسبح في عالم لانهائي. فقد أفاد الفنان من الأشكال والزخارف المتشابكة التي عرف بها طراز السقوف في المعمار البغدادي ذات الأصول البنائية التي تمتد إلى الزخرفة الإسلامية[2].

بذلك أن (ألدروبي) يمتلك خصوصية في التشكيل، تجعل خطابه الفني ذا طابع متميز وذلك بتجاوزه المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم على الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات، فجاءت عناصر سطحه التصويري لا سيما خطوطه وأشكاله الهندسية توحي بالحركة والديمومة وهذا ما يجعل الفنان يتوسم ما وراء الأشكال الفيزيقية بحركة روحية صوفية.

أما رسوم الفنان (إسماعيل الشيخلي 1924- 2000)* فإنها تنمو تقنياً باتجاه الزهد عبر الاختزال والتبسيط، كلما ازداد عشقه للأشكال المحوَّرة التي تدفعه إلى اللون وحده محققاً خلاله اختزال مساحاته وكتله في إطار التجريدية، ضمن

---

1 - سليم، نزار: الفن العراقي المعاصر، التصوير، المصدر السابق، ص152.

2 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص48.

* إسماعيل الشيخلي: ولد في بغداد عام 1924 وتوفي عام 2000، أنهى دراسته الفنية في معهد الفنون الجميلة ببغداد 1945 وتخرج من معهد الفنون الجميلة في باريس عام 1951. عضو جمعية الفنانين العراقيين عام 1956 وعضو جماعة الرواد عام 1950 ساهم في المعارض الوطنية العراقية التي أقيمت في الخارج للمزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002، ص 283.

بناء متصاعد مفتوح[1]، وقد أدرك الفنان في لوحاته الأخيرة إحساسه الجامح باللون والحركة، فيستخلص من أشكال الناس والأشياء جوهرها اللوني والحركي المحض، فشخوصه تتحول إلى نغمات لونية وخطوطية تتداخل وتتلولب في كل اتجاه عبر السطح التصويري[2]، فضلاً على المنحى الهندسي الذي جسد مفردات العمل الفني، حيث ظهرت فيها تبسيط للمساحات الهندسية وبقع لونية شفافة، فالوجوه عبارة عن دوائر، والعيون نقاط، والأجساد والملابس مجموعة من المستطيلات والمثلثات والمربعات تتمازج بعلاقة تركيبية منتظمة[3]؛ كما اعتمد (الشيخلي) على تكرار شخوصه ببنائية وفق رؤية حدسية للواقع "إذ أن التكرار في فنه يمثل بحد ذاته ما ينهل من أصوله الجمالية والرؤيوية العميقة الغور في التاريخ. فكما هو معروف عن فن الرافدين والحضارات العربية... فأن التكرار كان من أهم القيم الجمالية المعتمدة، ومن هنا فأن إصرار الشيخلي على الأخذ به كأساس لرؤيته الفنية، يلتقي مع كونه قيمة جمالية ذات مدلول حضاري"[4]. والتكرار لديه يعطي عمقاً وبعداً معنوياً بشكل تواصلي نحو المطلق، ذلك لتلاشي الأشكال بحيث تتجه نحو اللامرئي. فالخطاب البصري لدى (الشيخلي) يتسم بشعرية غنائية تعبر عن فكرة جوهرية، لا تنفصل عن سعيه الدائم لخلق مثالية في الرسم، وبالذات في تشكيل أو تأصيل قاعدة لفن معبر عن رؤية تتجاوز

---

1 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، المصدر السابق، ص105.

2 - جبرا، جبرا إبراهيم: الفن والفنان، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، 2000، ص165.

3 - احمد، ماهود: إسماعيل الشيخلي، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون التشكيلية، 1982، ص 16.

4 - آل سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير والنقد الفني، مصدر سابق، ص127.

الواقع بكل أبعاده، والخوض في رؤية تعتمد على تصوير عالم جميل يتسم باللانهائية[1].

إن (الشيخلي) يتوغل عمقاً بالتجريد نحو عوالم مثالية، فمنجزاته البصرية عبارة عن خطاب محمل بالمقدس من خلال مزاراته بطقوسها التعبدية، فهو يدفع المشاهد إلى التماهي في طقوس تعبدية مما يعمّق البعد الصوفي لديه، وربما تشكل القباب في مواضيعه بؤرة مهيمنة وعتبة لانطلاق الأشخاص بامتدادية تشكل نسغاً صاعداً، لاختراق فضاء السطح التصويري لديه. كما في الشكل (49)، حيث يشكل الخطاب البصري الذي يحمل موضوع (الزيارة) بنية تكوينية مستطيلة بشكل عمودي متضمنة مجموعة من النساء اللاتي يمارسن أداء مراسيم طقوسية وعبادية، حيث يوجد في أعلى اليمين مسجداً أو مرقداً يعد مركزاً لاستقطاب الناس لأداء تلك المراسيم، ويوجد في أعلى يسار العمل الفني الهلال وهو يرمز إلى ولادة شهر جديد.

لقد وظّف الفنان عناصر منجزه التشكيلي بصورة عمودية تستفز البصر ؛ لان الشكل العمودي يوحي بالانطلاق والديمومة اللامتناهية نحو عالم أزلي، كما يجعل من المتأمل يتسامى مع الخطاب المتعالي بالسلطة الإلهية والروحية.

إن توجهات الفنان (إسماعيل الشيخلي) الدينية، تعد نقطة جوهرية في ولادة نتاجات فنية تتوسم ما هو روحي، ففي هذا العمل جسد الفنان موضوعه شكلاً ومضموناً ليحمل بذلك أبعاداً روحية ذات تجليات صوفية، فمضمونه هنا يتمثل في التقرب وإيجاد الصلة بين الخلق والخالق ؛ على اعتبار ان محاولة الاتصال بالله تعالى عن طريق التقرب إليه بالعبادة بما يشكّل انتقالاً وسفراً بالإنسان من حياة

1 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، المصدر السابق، ص152.

إلى أخرى داخل الحياة نفسها، من حياة عبودية الرغبات والشهوات وحب المظاهر الزائفة إلى حياة الحب والعشق الإلهي والرضا الأبدي الخالد والفرح الأزلي السرمدي والرؤية بعين اليقين، للوصول إلى الحقيقة الأبدية اللامتناهية. إذ تعد تلك ضرورات داخلية لدى الفنان (الشيخلي)، فضلاً على التخلي عن كل ما هو مادي وزائل لأجل رفع الحجب عن الروح أو الجوهر الباطني، حتى تتكشف الحقائق للروح داخل الذات الإنسانية. أما من الجانب الشكلي فقد جعل الفنان من خطوطه وأشكاله وألوانه تحمل زهداً من خلال تبسيطه البعيد عن التفصيل الدقيق للشكل الواقعي، فأصبحت مجرّدة تجريداً بعيداً عن التشخيص، وبذلك فهو يسمو بمفردات منجزه البصري ويرتقي فوق الحيثيات الحسية، إلى ما هو ورائي؛ عبر المضمون والمعنى الباطني الذي يحمله موضوعه المتجسد في سطح تصويري ذي بعدين، فيكون للمعنى خصوصية جمالية يبثها للأداء الفني موصولاً بقيم روحية متعالية. كما ان الألوان جاءت مختزلة بعيدة عن البهرجة والاثراءات الحسية المفرطة، حيث اكتفى الفنان باللون الأزرق الذي يطغي سطح اللوحة، فهو لون بارد يدفع نفسه نحو الخلف ليعمّق من دلالة المطلق وليشد نحو اللامتناهي. كما جسّد بعض الضربات من اللون الأصفر والأخضر والأحمر، وهي ألوان تدل على مراتب النفس الإنسانية، وكأن كل شخص في هذا المنجز يحمل مرتبة من مراتب النفس، وهذا الشخص يعمل جاهداً على الانتقال من مرتبة إلى أخرى للارتقاء والتسامي، حيث ان الشوق للكمال والارتقاء يحرك الإنسان في نسغية صاعدة، ومن ثم الوصول إلى مرتبة الإنسان الكامل، وبالتالي حصول التقرب، ومن الواضح ان القرب ليس قرباً مكانياً بل يعد قرباً روحياً خاصاً بالوجود الإلهي الذي لا يخلو منه مكان، والذي لا يوجد في مكان، كما انه يتمثل في امتثال العبد لله تعالى دائماً في كل خطوة يخطوها بحيث يدرك أنه عز وجل اقرب إليه من حبل الوريد ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾ (سورة قّ: من الآية16).

إن الحاجات الروحية لدى الفنان (الشيخلي) والتي تدفعه إلى البحث عن الجوهر الحقيقي وعن جماله المطلق يمكن ان يعد احد تجليات التصوف التي أسهمت في بلورة وخلق هذا الخطاب الفني، فهناك سعي إلى التوصل لمعرفة الحقيقة والتقرب منها، فقد أحال الفنان الكثرة المتمثلة بالخلق إلى الواحد المطلق ؛ على اعتبار ان الوجود يمثل كثرة متجلية عن الخالق (اللّه) تعالى. وقد جسدها الفنان في العناصر المتكدسة والمحيطة بالمرقد والتي عالجها الفنان حدسياً لتغدو بقعاً لونية تتماهى مع مطلق الخطاب البصري.

فضلاً على ذلك فان تصعيد فاعلية الخيال لدى الفنان يتجسد في إبداع المعنى عبر استحضار القيم الروحية، فيتجلى التصوف في هذا الخطاب البصري عبر صلة الفنان بالواقع والوجود في رؤية تنحو في تجريداتها الرمزية مغايرة بذلك للتسجيلية الواقعية بشكلها ألمحاكاتي من جهة في محاولة لرصد صياغات جديدة للخيال وصولاً إلى قراءة ما هو حقيقي والكشف عن أبعاده الباطنية، وإمكانية الإحاطة بتجلياته ذهنياً، برؤية حدسية استبطانية وبصيرة نافذة من جهة أخرى عبر توظيفه للموضوعات الدينية ذات المنحى الروحي في محاولة للعروج نحو عالم المطلق اللامتناهي، حيث جهد الفنان على إيجاد ديمومة ذات حركة مستمرة بين الإنسان (المخلوق) واللّه تعالى (الخالق) عبر موضوع (الزيارة)، وكأن هناك نقطة انطلاق وبؤرة مركزية نحو اللّه تعالى تتمثل بـ(المرقد)، فهو يعد مكاناً لأداء العبادات كـ(الذكر والتسبيح والصلاة). فالتجربة الصوفية تتجلى من خلال وصف العلاقة بين الإنساني والإلهي عبر تجاوز كل ما هو زمكاني متصّل بالوجود المادي، إلى ما هو زماني مطلق وابدي.

لقد شيد هذا الخطاب الفني تجلياً صوفياً، حيث تتولد المعاني والمفاهيم من رحم العلاقة بين المطلق والنسبي، وبين المحدود واللامحدود، المتناهي واللامتناهي، الخيالي والروحي، في إيجاد لغة تتجاوز معطيات الواقع وتسمو وترتقي عن زائل ومتشيء وتعمل على الشروع نحو عالم ذي منحى جمالي مطلق.

لذا يبدو هذا الخطاب شديد التكثيف والاختزال والتبسيط في كل أبعاده الاجتماعية ذات المنظومات اللاشعورية الجمعية، التي صهرها الفنان وشكّلها تشكيلاً فنياً بديعاً مفعماً بعمق الشعور وجلال المطلب وجودة الأسلوب.

أما الفنان (فرج عبو 1921- 1985)* والذي يعد من الجيل الخمسيني فقد مرّ بتحولات في أسلوبه الفني، حيث تحول من الاتجاه الأكاديمي إلى الواقعية التسجيلية فالتحويرية المبسطة ثم التجريدية الهندسية، أو تلك التي تدخل بناءات هندسية معمارية أحياناً وزخارف إسلامية، إذ تعتمد على حركتها المرنة والحادة أحيانا أخرى[1]. لقد استقى الفنان تجريديته من آثار الفن الإسلامي، بما يحمله من دلالات في الإيحاء، والمعنى الداخلي الباطني، فقد استفاد من الزخرفة والألوان والخطوط، في معالجة لا تشخيصية وفق رؤية معاصرة تعتمد الهدف الفني الذي يقود إلى فهم المضمون والسعي للتعبير عنه[2]. انه يستمد رموزه من الماضي، إلا أنه يكسبها زمناً آخر عندما يعيدها بتشكيل فني معاصر، فهو يهدف إلى خلق فلكلور إنساني يستمد مكوناته من الإرث القديم[3].

لقد اعتمد الفنان الاختزال في نتاجه الفني، في الشكل واللون والتكوين، حيث عبّر المنجز عن رؤية تقترب من التجريد، فالفنان يختزل الكثافة وتنوع الألوان، كما ينحاز في الشكل إلى الاقتصاد في التضادات، وفي المضمون،

---

* فرج عبو: ولد في الموصل عام 1921، درس الرسم في كلية الفنون الجميلة في القاهرة (1950)، ثم في أكاديمية الفنون في روما (1954)، عضو في جماعة بغداد للفن الحديث، كان رئيس جمعية الفنانين الناطقين بالسريانية، ساهم في الكثير من المعارض داخل وخارج القطر، صدر له كتاب (العناصر) بجزأين عام 1982. ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، المصدر السابق، ص317.

1 - الربيعي، شوكت: لوحات وأفكار، مصدر سابق، ص98.

2 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، المصدر السابق، ص167.

3 - كامل، عادل: على هامش الحركة التشكيلية في العراق، المصدر السابق، ص54.

محاولاً أن لا يكون مباشراً، وإنما يسعى إلى التعبير عن الأفكار بتقنيات ومعالجات السطح التصويري[1]. مانحاً بذلك الخطوط والألوان إيقاعاً واضحاً، لأنه يبقيها خاضعة للتحكم والتنسيق[2]. ان (فرج عبو) بحساسيته الجمالية المثالية يرتقي فوق كل قيود الواقع وأسواره ليحلّق في فضاء مطلق، وهذا ما يدفعه لخلق خطاب بصري ينشد الكمال، من خلال خطوطه (الهندسية)، و(العضوية) التي تتسم بغنائية أثيرية، وبذلك يتعالى سطحه التصويري إلى ما فوق المادي، إلى ما هو روحي. كما في الشكل (50). الذي تداول فيه الفنان تمثلات الزخرفة الإسلامية، بوصفها تحمل مضامين روحية ذات أبعاد جمالية تتسم باللامحدود واللامتناهي، فهي غزيرة بعالم الأسرار والمعاني الغيبية. إذ تتشكل الزخرفة لدى الفنان في هذا المنجز من خلال النقطة والخط وتشكيلاتهما المتعددة، خالقة بنية تكوينية وإيقاعية في السطح التصويري.

ان الفنان (فرج عبو) يمتلك من الحس الروحي ما يجعله غنياً بتجربته الروحية بالأفكار والصور التي يتمخض عنها بروز نتاجات ذات دلالات ومضامين شتى، ربما يعود ذلك إلى تأثيره بالتوجهات الفلسفية المثالية والفكر الإسلامي وتوجهاته الروحية بما فيها طروحات الفكر الصوفي.

يعد التكرار الأساس في توظيف الفنان لزخرفته، بوصفه يشكّل إيقاعاً روحياً يتصاعد نحو عالم اللامتناهي، والتكرار لدى الصوفية نابع من حلقات الذكر التي يقوم بها المتصوفة في سبيل العروج روحياً إلى الحق تعالى، وفي قوله عز وجل: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱذْكُرُوا۟ ٱللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا﴾ (سورة الأحزاب:الآية 41)، كما تعد سمة التكرار آلية أو منهجاً يعتمده المريد في التماهي مع الذات الإلهية.

---

1 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، المصدر السابق، ص163.

2 - جبرا، جبرا إبراهيم: الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة العامة، وزارة الإعلام، بغداد، 1972، ص20.

فالفنان (فرج عبو) كرر مفرداته الزخرفية لتشكّل أشرطة حاملة للمعاني السامية في طاقة جمالية تعبيرية عالية الحساسية في التناغم والانسجام تبعث على السرور والتأمل وباعثة للنفس الطمأنينة، وكأنه يريد بذلك التأكيد على ذكر اللّه تعالى، لان هذا الذكر يطمئن القلوب ويرسخ المفاهيم والعلوم والمعارف التي يكتسبها الإنسان، كما ورد في قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَتَطۡمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكۡرِ ٱللَّهِۗ أَلَا بِذِكۡرِ ٱللَّهِ تَطۡمَئِنُّ ٱلۡقُلُوبُ ﴾ (سورة الرعد :الآية 28).

إن الزخرفة الهندسية تحيلنا إلى اتجاهات الفلسفة المثالية طبقاً وتوجهات أفلاطون، الذي يرى ان الجمال الحقيقي إنما يكمن في الأشكال الهندسية ؛ بوصفها تحمل مضامين جمالية مطلقة، لذلك فالفنان ترتبط رؤيته في مخاضات ممارسة جمالية قوامها جدل بين اللامرئي في رمزه السماوي وبين المرئي في رمزه المادي. ان اختزال الفنان لمفردات سطحه التصويري يعود إلى تكثيف بعده النفسي والذاتي ليزهد بذلك عن عالم المادة إلى عالم الروح، وهذا ما انعكس في نتاجه ليصبح حاملاً للزهد بخطوطه وأشكاله وألوانه، ويجعل من العمل الفني يسمو على عالم الحس ليتعالى بروحية مطلقة نحو عالم أزلي سرمدي لا تحده حدود ما. فيصبح العمل الفني بذلك منفتحاً فليس هناك بداية أو نهاية، فمن حيث يبدأ ينطلق إلى مالا نهاية ليصل إلى حقائق مثالية روحية ذات جمالية مطلقة.

إن هذا المعطى البصري يعد نسيجاً متناسقاً يبحث عن الجوهر الحقيقي من خلال قدرة الفنان ومكابداته صوفياً في صياغة البنية التركيبية بطريقة تجريدية، واعتماد المعنى الباطني الذي تجسده الزخرفة بما وراءها، من خلال الابتعاد عما هو حسي وتشخيصي، لذا فهو خطاب مفتوح يتسامى نحو اللامرئي والمطلق، والمتأمل لهذا الخطاب يجد ان مفرداته البصرية تبتعد عن المركزية، فهناك طرق عديدة تتجه نحو عالم المطلق اللامتناهي ؛ ﴿ وَلِلَّهِ ٱلۡمَشۡرِقُ وَٱلۡمَغۡرِبُۚ فَأَيۡنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجۡهُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴾ (سورة البقرة:الآية 115). لذا فالتجريد يعد من تجليات الأسرار والمعاني الخفية التي تتسم بالوجود الروحي الدائم، ويبدو

ان الأشكال الهندسية تتسم بحركة وإيقاع ذات ديمومة تتجاوز زمكانية العالم المادي، لإيجاد علاقة وترابط مع الله تعالى من خلال التمسك بالطقوس العبادية المتمثلة بدوام الذكر والصلاة والتسبيح، بغية الوصول إلى الفناء والتماهي مع المطلق.

إن التصوف يتجلى في هذا الخطاب البصري من خلال المعاني الصوفية التي تطرح نفسها لكي تطابق كل ما هو يقيني بوصفه يشكل البنية العميقة للتجربة الإبداعية، فهذا الخطاب يفصح عن معناه الصوفي من خلال تنظيم العناصر الزخرفية والعلاقة القائمة بينها بطريقة روحية مثالية، كما يشكل الحدس في هذا الخطاب طريقاً معرفياً للارتقاء إلى اللامحدود الشمولي واللامتناهي، من خلال اعتماده النظرة الكونية، بوصفه خالصاً يتسم بالصفاء من العوارض المادية الزائلة، وهذا ما يتمثل في تلك الأشكال الزخرفية المجردة ذات المنحى الروحي بمضامينها الروحية الخفية فهي لا مرئية لكنها تشكّل حضوراً عادة.

يمثل العمل الفني بوصفه خطاباً بصرياً ما هو حقيقي ؛ لان هذه الحقيقة تتجلى في الوجود المادي والروحي (وحدة الوجود)، فجاء قيام هذا الوجود للوصول إلى المطلق، فما هو مادي ينحسر في الخطوط المكونة تشكيلات زخرفية محددة في السطح التصويري، تحيل المتأمل إلى الوجود الحسي، والتي بدورها تحيله إلى وجودها الروحي، فضلاً على ان هذا الوجود يعد تجليات الواحد الحق، وبالتالي إصراره على الارتقاء من وجوده المادي الحسي إلى وجوده الروحي المتمثل بالله تعالى. لذا تشكل الزخرفة حضوراً لهذا الوجود وبذات الوقت تمثل غياباً للمعنى والمضمون الكامن خلفها.

ان اختراق الفنان للمظاهر الحسية المادية نحو المضمون الباطني، جعل من نتاجه الفني خطاباً رمزياً، وطاقة وملكة تبلغ أقصى تحققها في اللغة وكل أنظمة التواصل الخطية والحركية والبصرية، حيث يجعل التجربة الباطنة للذات

منفتحة على ذوات أخرى ؛ على اعتبار ان العلاقة بين الإنسان والعالم المحيط (الخلق) والله تعالى (الخالق) يحكمها لغة خاصة هي لغة التعبير الرمزي.

فضلاً على امتلاك الفنان (فرج عبو) حدساً وخيالاً واسعاً يمتزج بالواقع المتضمن للبعد الجمالي الروحي، فيعمل على استحضار الأفكار والصور الروحية وتجسيدها في نتاجات تعد حاملة لتجليات التصوف ؛ بوصف ان التجربة الفنية ذات التوجهات الروحية كما التجربة الصوفية تعد تجربة تضعف فيها رابطة الحس وتقوى أحوال الروح، لتحقيق التبصر الباطني الوجداني المباشر المنبعث عن الكشف والمشاهدة.

أما الفنان (شاكر حسن آل سعيد 1925 – 2004)* فقد جعل من التصوف منهلاً يستقي منه نتاجه الفني. فيمكن عد تجربته الفنية ثلاثية الأطراف، (الروحية) منها متمثلة في رحلة التعرّف، ومعراج الكشف الصوفي، و(التشكيلية) وتتمثل في محاولته تجاوز اللوحة بالمعنى التقليدي، وإضفاء معايير رسم ما بعد الحداثة، و(المعرفية) التي تتخذ تشكيلاتها وتمظهراتها عبر تغذية الطرفين السابقين بركام من الأفكار، ومبتدع بشكل لافت للغرابة[1]. أما اهتمامه بالتصوف فانه لا يتأتى فقط من إيمانه العميق بان الفن تجربة روحية أو

---

* شاكر حسن آل سعيد: ولد في السماوة عام (1925- 2004)، ساهم مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث (1951)، درس الفنون الزخرفية في البوزار فرنسا (1955 – 1959) قام بتدريس الفن في معهد الفنون الجميلة (بغداد)، أقام معرضه الشخصي الأول عام 1954 ، له مجموعة من الكتب والمؤلفات في الفن والنقد، اتخذت أكثر أعماله الجانب الصوفي، ويتسم باهتمامه الواسع بالفكر الصوفي، لاتساع النظرة الصوفية في الفن لدى (آل سعيد). المزيد ينظر: شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008، ص70.

1 - الصكر، حاتم: مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد، صحيفة المدى، عراقيون من زمن التوهج، العدد(2107)، نيسان 2011، ص12.

انه يتقصى الروحي في الفن فحسب، بل إن اغترافه من الإرث الصوفي مثّل نوعاً من الرافد الذي عاضد حدسه وإدراكه بقيمة التصوف. إن الفن بالنسبة إليه طريقة في السلوك من اجل البحث عن الحقيقة، وليس مجرد (اعتقاد) بفكرة ما من اجل الواقع، عبر موقفه التأملي والذي هو تجلي وكشف روحي، يكتسب الفنان حدود عالمه التشكيلي. إن هذا العالم الممتد ينساق في توق لاختراق كثافة الحقيقة وللتوحد معها[1].

ويعتبر (آل سعيد) من أكثر فنّاني العراق نفوذاً وإنتاجاً لان نتاجاته الفنية متجذرة في الصوفية، فقد كرس فنه للاتجاه الفني وللمعالجات الروحية وانعكاساتها في سطحه التصويري، والى البعد الواحد* باحثاً في مشكلات تقنيات السطح والإشارات والأرقام، مستعينا بالجانب المعرفي والتاريخي، وبنزعته التأملية وتعلقه الطبيعي في البحث عن موقف لا يتعارض مع المطلق[2]. وفي ظل تأثير الصوفية، تحولت أعماله إلى بحث في المجال الروحي في الفن من خلال التجريد. بيد أن بحثه هذا لم يكن يركّز على مضمون الفن وشكله وحسب، وإنما يتخطاه لينظر في المعنى المعرفي للفن بحد ذاته. في الواقع، يعدّ مفهومه لصناعة الاتجاه الفني شكلاً من أشكال الفن الجمالي الإسلامي الجديد بمبادئه التي تؤيّد إلغاء الفردية. فلم يكن يعتبر الفن عملية "خلق" وإنما "تأمّل". إنه بطبيعة الحال تأمّل في مجد الله حيث تنحلّ الذات الفردية في الذات الأبدية. وقد

---

1 - جليل، حسين: في الموقف الفكري للفنان العراقي، مجلة المثقف العربي، العدد الرابع، تشرين أول، 1971، ص159.

* جماعة البعد الواحد: حركة فنية تأسست عام (1971)، وتضم: شاكر حسن آل سعيد، جميل حمودي، محمد غني حكمت، عبد الرحمن الكيلاني، ضياء العزاوي، ورافع الناصري. المزيد ينظر: آل سعيد، شاكر حسن: البعد الواحد (الفن يستلهم الحرف)، بغداد، 1970-1971، ص83.

2 - كامل، عادل: بنية التجريد وكنائية الرؤية، مجلة أفاق عربية، العدد (٣)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦، ص55.

فسّر مفهوم "الفن التأملي" في البيان التأملي** الذي أصدره في العام 1966[1]، بأنه يعترف بان التجريد كان غاية في التوجه نحو الخالق. إلا انه في نفس الموقف الباعث لتوجه المخلوق[2]. لذا فالتأمل يعد المبدأ الأساسي في العمل الفني. والرؤية الجمالية لدى (آل سعيد) هي " التأمل في الإنسان، أو في آثاره بمعنى أدق، وأحياناً في البيئة ومحاولة اكتشاف صلتها بالإنسان من جهة، وبالمطلق من جهة أخرى "[3].

لقد تعددت أبحاث (آل سعيد) في نتاجاته، ليمتد البحث في الخط إلى أصله ومن ثمّ إلى ما هو جنيني أي (النقطة)، فمنحاه الرؤيوي حمله على العودة إلى النقطة قبل الحرف. بيد أن (شاكر حسن) يعتبر النقطة في موضع بين الأزل والأبد لذلك فهي عالم مستقل بذاته وهي الشيء واللاشيء في الآن نفسه[4]، كما يرى " أنها عالم ما قبل الخط = ما قبل ظهور الحرف فهو بهذا المعنى علم التجريد الذي يسبق التشخيص بل هو علم ما قبل التجريد أو التشخيص التجريدي = الكتابة الصورية التي تسبق الكتابة المقطعية في ظهورها "[5]. لذا

** صدر البيان أولاً في الصفحة الثامنة من العدد 880 من الصحيفة العراقية الجمهورية. ومن ثم، نشر آل سعيد مقالاً بعنوان "ملحق ضد الترف الفني" في العام 1966 في العدد 887 من الصحيفة نفسها. المزيد ينظر: آل سعيد، شاكر حسن: الحرية في الفن، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص154.

1 - الشبوط، ندى: الزمان والمكان في أعمال شاكر حسن. www.iraqculturalattache-berlin

2 - آل سعيد، شاكر حسن: الحرية في الفن، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص167.

3 - كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، المصدر السابق، ص134.

4 - شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008، ص214- 215.

5 - آل سعيد، شاكر حسن: البحث في جوهرة التفاني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص21.

استخدم في خطاباته الخطوط معتمداً بذلك على النقطة باعتبارها أساساً لتشكيل الخط، وادخل الحرف العربي في أعماله من خلال فلسفته الروحية لنظرية البعد الواحد، فهو يقول: " إن نظرية البعد الواحد تفترض أن المعنى الحقيقي للكون، يتحقق بالعودة من الشكل إلى أزله الخطي ومن الحجم إلى أزله الشكلي. انه ممارسة للتجاوز من خلال العلاقة ما بين الذات والعالم الخارجي "[1]، وبهذا أصبح الحرف لديه " مفعماً بإمكانات التشكيل الطليق، ولكن مع قرائن صوفية تقارب السحر. فأي كلمة مكتوبة على حائط عتيق، وقد أضاف إليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في الخاطر، تصبح وسيلة لإثارة حالة ذهنية تشبه الرؤيا الفائضة بالتداعي والأحاسيس" [2]. فجاءت أعماله تتوسم التجريد بأعلى صوره ويؤكد (آل سعيد) ذلك قوله: " بعد أن اتجهت إلى اعتبار العمل الفني وسيلة في تأمل الجمال الإلهي، فقد ظلت تلك التأثيرات كامنة في استخدام أسلوب جديد، أسلوب ابتعد كثيراً عن التشخيص وأصبح يدور في فلك التجريد باعتباره وصفاً ظاهراتياً للعالم "[3]. وكان من نتاجات(شاكر حسن) الوقوف أمام الجدران والأرض بوصفها أثراً على الوجود الإنساني، وبدت أعماله وكأنها محاولة للتعبير عن اللامرئي، وعدّها وصفاً ظاهراتياً للعالم و(تكشف صلات الجمال الخفية بين الذات والكون)، فكانت تظهر فيها خفاء (التشخيصية) حيث يظهر الشكل الإنساني بآثاره، وبقاياه، فكان اهتمامه بالبنى الأسطورية، والأوفاق، وآثار وشخبطات الزمن على السطوح، ومن هنا يمكن التأكيد إن الإحساس الضخم بمقاومة الإنسان لفعل

---

1 - بهنسي، عفيف: رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، بيروت، 1985، ص132.

2 - جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص26.

3 - آل سعيد، شاكر حسن، أنا النقطة فوق فاء الحرف، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1994، ص161.

الزمن على وجوده عبر ما يتركه من علامات تدل عليه، كان يهيمن على تفكير شاكر حسن آل سعيد، فقد كانت الآثار والبقايا التي تركها الإنسان على الحيطان و لحاء الأشجار و صفحات الورق، هي انتفاضة إنسانية بوجه قساوة الزمن[1]. وهذه الرؤية الفنية متمخضة من اهتمامه بالبيئة والمحيط، فينفتح (آل سعيد) على ما يسميه بـ(الفن المحيطي)*، فهو يعتبر أن للمحيط بعداً روحياً، فثمة بعد خفي وغائب في كل حيثيات المحيط لا يمكن رؤيته حسياً، وإنما الرؤية تتم بالحدس، يقول (آل سعيد): " إن ايكولوجيا** الرسم عندي هي التي تستخدم فيها خامات محيطية تحفل في باطنها بطاقات يمكن إظهارها عن طريق الأداء، ولعل في ما يسمى العمل الفني الجاهز (Ready Made) ما يوضح هذه الفكرة التي لا تقنع بظاهرية الوجود الفني بل تتجاوزه إلى خفائه أيضاً "[2]. ومن اهتماماته في إضفاء بعد روحي للسطح التصويري، دراسة (الأوفاق)، باعتبارها حاملة لمضامين روحية دينية ولها وظائف سحرية، ولعل الهدف منها: "هو الكشف عن

---

1 - ألصالحي، خالد خضير: نصف قرن من النقد المتحرر ومن التحولات الأسلوبية. www.doroob.com

* اعتمد شاكر حسن آل سعيد ترجمة (Art Environnemental) بـ(الفن المحيطي) بدل (الفن البيئي) ويعتبر ظهور المصطلح في سنة 1950، ويعرفه بأنه فن ذي ثلاثة أبعاد يعتمد على الطبيعة الآنية بدرجة أساسية. ينظر: شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، المصدر السابق، ص255.

** اعتمد آل سعيد ترجمة (Ecological) بـ(الفن الايكولوجي) واعتبره فرعاً من علم الأحياء واستخدم كمصطلح سنة 1968 ويدرس العلاقات بين الكائنات الحية والبيئة، لكنه لم يتعمق في تبيان خصوصيات هذا الفن ومميزاته التي تميزه عن (فن الأرض) و(الفن المحيطي) مكتفياً بالإشارة بأنه فن يلتزم الحوار بين (الحيوية) ويفسرها بالقوى الطبيعية وبدورة (الظواهر الحية) وهو تفريق جلي الغموض. ينظر: شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، المصدر السابق، ص255.

2 - شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، المصدر السابق، ص260.

قيمتها المواصلاتية أو اللغوية (السيميولوجية) ثم الجمالية فحسب، باعتبارها من الأنظمة التي يتم ظهورها واستخدامها عن حالة إنسانية جوهرية في الاتصال التخاطري الغيبي[1]، لقد تعامل (آل سعيد) مع الوفق من زاوية المحور الألسني والسيميائي أي باعتباره بنية لغوية واشارية في مستوى صلة العدد بالحرف[2].

إن الخطاب الصوفي لدى (آل سعيد) يعلن تجربة التعالي والتسامي ممزوجة بما وراء التقنية واللون، وهذا التزاوج يمكّن من خلق طبقات متعددة للمعنى الكامن خلف حيثيات السطح التصويري هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكّن من بناء الطابع الرمزي للتشكيل، عبر علاقة مجازية مع المادة، بغية الوصول إلى المنظور الميتافيزيقي الروحي في شكله الصوفي الديني[3]. لذا فهو يركز على سطح اللوحة التصويري وعناصره التكوينية باعتباره يتصل بالزمن ألمنظوري*، فالخط يتمثل الزمن بوصفه اتجاهاً أي حركة لا بداية لها ولا نهاية، فهو حركة نقطة ضمن مدار دائري، وان هذا الزمن لا يمكن رصده بالحس وإنما بالتجربة الصوفية[4].

إن الفنان (آل سعيد) بحث عن جذر للتصوف، وهو جذر غير متصل بالبنية السطحية للخطاب الصوفي بل بالبنية العميقة أي باللاشعور المعرفي لهذا الخطاب،

---

1 - آل سعيد، شاكر حسن: البحث في جوهرة التفاني، المصدر السابق، ص173- 174.

2 - شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، المصدر السابق، ص217.

3 - الزاهي، فريد: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، تجربة الانفتاح في الفن العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008، ص62.

* الزمن ألمنظوري لدى (آل سعيد) يختلف عن الزمن الوجودي من حيث أن الأخير يرتبط بالمنظور الجوي الذي يمثل الأبعاد، ويرتبط بما هو حسي، أما الزمن ألمنظوري فهو يرتبط بالكشف. ينظر: شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، المصدر السابق، ص235.

4 - شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، المصدر السابق، ص235.

فسعيه الحثيث إلى البحث عن الخفي في ظاهر الأشياء، من خلال تأمله الذاتي والروحي لحيثيات الوجود، وتوظيفه للجدران وشقوقها، وآثار التعرية والتراكم الزمني، فضلاً عن اتخاذه الحرف العربي ممتزجاً بالعدد الرقمي منبعاً للوصول إلى المطلق واللامتناهي. فالخطاب البصري لدى (آل سعيد) يعد خطاباً مشفراً، من خلال استنجاده بالرؤيا والتجربة الصوفية، والمناداة بان لغة الفن تستحيل إلى لغة أشارية محمَّلة بالتغريب الذي يتوسم المعاني الباطنية، كما في الشكل (51)، الذي يبرز فيه الفنان تداولية المقاربات الصوفية ؛ على اعتبار ان (آل سعيد) اتبع منهجاً صوفياً للوصول إلى نوع من المكاشفات وحصوله على المعارف الحدسية، من خلال مقامات الزهد والصبر والإخلاص والتخلي وذلك للوصول إلى مقام التجرد، وعلى قدر التجرد والارتقاء فوق ما هو حسي يكون صفاء النفس والإدراك وقوة الإشراق.

إن الفنان (آل سعيد) بممارسته لمنهج التصوف إنما يتوسم إلى إبداع نتاجات تحمل في طياتها تجليات التصوف بأبعاده المفاهيمية والجمالية، فهذا المنجز المربع الشكل يحمل مربعاً آخر باللون الأبيض وظّف فيه الفنان الحرف العربي بوصفه يحمل دلالات روحانية ذات صلة عميقة بجمالية مطلقة، كما انه يستقر على أرضية مستطيلة الشكل. إن هذا العمل يشكل بعداً معرفياً وفكرياً من خلال استخدام الفنان لهذا التشكيل بنية تكوينية اقرب إلى ما هو روحي، عبر زهده للخطوط والألوان.

إن الفنان (آل سعيد) يجعل من (البعد الواحد) المرتكز الأساسي في خطاباته البصرية ذات المنحى الصوفي ؛ فاستخدم الحرف العربي، واعتمد النقطة والخط كعالم يسبق ظهور الشكل، فضلاً على تجذّر المكان والزمان. ففي هذا العمل بمكوناته الفكرية والمعرفية والروحية انما ينطلق من نظرة صوفية تأملية تخترق مكونات العالم الخارجي إلى ما وراءه بأسلوب تجريدي يكشف علاقة جدلية بين الذاتي والموضوعي، فمنجزه هذا يشكل خرقاً للواقع والمرئي،

ومغايرته لأشكال الواقع المألوف، وهنا يطرح عمليات داخلية وصيرورات غير متعينة، والكشف عن تأملاته واستبطاناته من خلال النقطة والخط والحرف، فالنقطة هي أصل الوجود، وتشكل لدى (آل سعيد) نواة الابتكار الفني، ورمز الخلق والإبداع وتتمحور فيها، معالم الحركة الدورية وهي البدء، في كينونة الأشياء، والبدء في صيرورة الموجودات.

لذا فـ(آل سعيد) جسد النقطة لتتخذ موقعاً يتوسط الجزء الأعلى من العمل الفني، بوصفها الاشراقة الأولى للنور، ومنها تشع في كل الاتجاهات، كل المعالم المنظورة، في رحلتها الوجودية ؛ وهنا يكمن الارتباط الصوفي مع التأمل الباطني والروحي الذي جسده الفنان في سبيل سبر اشراقات اللامتناهي، لذا فالمضمون في هذا العمل وان كان ينطلق من ذات الفنان، لكنه يبقى خطاباً قصدياً حينما تتماهى النفس في الحقيقة المطلقة وتذوب فيها، ولذلك بدت اللوحة وكأنها محاولة للتعبير عن اللامرئي، حيث أنها كشفت عن الصلات الجمالية الخفية بين الذات والكون، وهنا وجد ضالته في المعرفة الحدسية والفكر الصوفي.

كما شكّل حرف الألف والراء والواو بالتفاعل مع النقطة علاقة دائرية تواصلية ذات صيرورة مستمرة توصل إلى اسم (اللّه)، وقد أشار (آل سعيد) في هذا الخطاب إلى (ال) في اسم (اللّه) بلون فاتح وشفاف، ذلك للإشارة إلى ان في حالة رفع الألف واللام من اسم (اللّه) يبقى (له)، أي ان الأمر يرجع كله للّه تعالى ﴿وَلِلَّهِ غَيْبُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ ٱلْأَمْرُ كُلُّهُۥ﴾ (سورة هود: من الآية123)، فهو الأول والآخر والظاهر والباطن. لذا جسد البنية التكوينية للحروف على أرضية مربعة الشكل ؛ لان المربع يأخذ اتجاهات مختلفة، والتي بدورها تتجه نحو نقطة جوهرية لامتناهية تتمثل بالمطلق، فهناك إحاطة كلية شمولية للمطلق. وبالتالي فالفنان (آل سعيد) يمتلك حدساً صوفياً من خلال اعتماده النظرة الكونية للعالم والوجود.

ان أسلوب الفنان يتميز بالاختزال والتجريد والتكثيف والتلويح أكثر من التصريح والوضوح، عبر اعتماده المعنى الباطني، لذا فهذا الخطاب الفني يعد أسلوباً فنياً يتجلى فيه التصوف المبني على لغة رمزية ذات بعد روحي، ومنحى تأملي خالص ؛ على اعتبار ان العمل الفني التأملي كما يقول الفنان (آل سعيد) في بيانه: إيضاح العلاقة بين الذات أي (الفنان) وبين الموضوع أي (العمل الفني)، وهو وصف لا يتم دون ان يتخذ له معنى معراج أي (حركة صعود) من الذاتي نحو المحلي، ومنه نحو العالمي فالكوني، كما يتخذ معنى تحول عكسي أي (سقوط)، وما بين المعراج والسقوط يتم وصف للعالم الخارجي عبر العالم الباطني، وبالتالي سيتمكن الفنان من كشف ذلك من خلال مقاماته أو معراجه (الذاتي – الكوني – الروحي)[1].

وهنا جسد الفنان ذلك العروج، وجعل من صلة الذات بالموضوع، والعالم الخارجي بالعالم الداخلي تتفاعل في هذا المنجز، كما يعمل الصوفي روحياً عبر تعاليه ومكاشفاته ومجاهداته للوصول إلى المعرفة اليقينية والحقائق الإلهية. لذا وجد الفنان (آل سعيد) من الضروري تقصي الحقيقة الروحية وراء التمظهرات المادية، في محاولة لإيجاد صلة ترابط وتجانس وجمالية بين الإنسان والوجود من جهة، وبين الإنسان وخالق ذلك الوجود من جهة أخرى، من خلال قراءة العالم الباطني وتفسيره ذاتياً، ابتغاء ما هو كوني وشمولي.

لقد استعان (آل سعيد) بالخيال من خلال استحضاره للصور الروحية المتمثلة بالحروف، في تخليق الرؤية الروحية وتشكيلها في هذا الخطاب، على نحو إبداعي وكشفي ينبض بالإيحاءات الصوفية، وإيمانه العميق بالمنظور

---

1 - آل سعيد، شاكر حسن: الحرية في الفن، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص159.

الروحي ؛ بوصفه لا يعترف بالبعد الثالث بل يسعى إلى تحطيمه، فالله تعالى وحده هو الذي يخلق الروح في الأشياء.

لذا فالمقاربات الصوفية في هذا المنجز البصري تتجلى عبر لغة رمزية تشترك مع عنصر كبير الحساسية هو الخيال، فالفنان نقل تجربته الفنية ذات المنحى الصوفي بحدس وخيال متعال ؛ بوصفه تجسيداً للمعنى وتصويراً للمجرد، وبواسطته تتم عملية إدراك البنية الرمزية القائمة على عنصر الصورة، التي تعد نسيج لفيض وجدان ونسيج لإشارات مثالية روحية.

أما مرحلة الستينيات* فقد شهد التشكيل العراقي في هذه المدة تنوعاً في المعالجات البنائية والتقنية وتعدداً في الأساليب إذ لم يعد الفنان العراقي يكتفي بتحليل الواقع ونقده بدلالات مكشوفة آنية، بل بدأ يميل إلى خلق رموز خاصة به، لها أبعاد دلالية وتعبيرية[1]. ففي هذه المرحلة كان جيل التشكيليين أكثر تشظياً من الأجيال السابقة، مما دعا هذا الجيل إلى التعبير بأساليب معاصرة، قاصداً تعبير مشكلات المرحلة بعمق جديد إلى حد ما، واستطاع قسم كبير أن يطور بدايته ويربطها بالتراث وبالمشكلات الآنية، بالمباشرة أو الصيغ الإعلانية، مع عملية توظيف وتحوير الأساليب الغربية ومزجها بالأفكار والتأثيرات العربية والمحلية[2].

---

* ضم العقد الستيني تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة عام (1962)، افتتاح المتحف الوطني للفن الحديث عام (1962)، وصدور عدد من البيانات الفنية في مقدمتها ثلاثية البيان التأملي للفنان (شاكر حسن آل سعيد) التي جسدت رؤية الفنان الذاتية المتأملة في العمل الفني. المزيد ينظر: جبرا، جبرا إبراهيم: الفن العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص120.

1 - السيفو، هاني حنا يوسف: التجديد في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 2002، ص 88.

2 - كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000،ص32-33.

كما استخدموا في نتاجاتهم تقنيات مختلفة حيث لم يعد الزيت مادة لنقل لغتهم البصرية على السطح التصويري، فقد ادخلوا الخامات الخشنة، والمعادن، والتلصيق، والحك، وبهذا تسقط الرؤية الجديدة على المنجز البصري الذي يتجه نحو الرومانسية (التراثية والتاريخية) وبشكل مرمز، وتجريدية تبحث في المتسامي للوصول إلى المطلق [1].

وقد ظهرت في هذا العقد الستيني كل من جماعتي (المجددين)* وأصحاب (الرؤية الجديدة)** وقد طرحت كل منهما خطاباً تصويرياً جديداً في حقبة كانت تغلي بالصراع الحضاري، فجماعة (المجددين) تبلورت طروحاتهم ضمن إطار المزاوجة بين الشكل والمضمون، فضلاً عن العناية بالوسائط التقنية، ممهدين في ذلك إلى مزاوجة بكرية بين الأفكار والخامات وهذا ما انعكس في ما بعد على الخطابات ذات السمة الشكلية واللاشكلية[2].

أما جماعة (الرؤية الجديدة) فقد انطلقوا من مفاهيم فنية مستحدثة للفن والتراث، فالفن في رؤيتهم هو لكل إبداع جديد، فهو لن يكون مرآة الواقع الذي

---

1 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق، ص52.

* جماعة المجددين (1965)، ضمت كل من الفنانين: سالم الدباغ، صالح ألجميعي، صبحي الجرجفجي، علي طالب، فائق حسين، طالب مكي، نداء كاظم، طاهر جميل (فوتوغرافي)، ثم أنظم إليهم عامر ألعبيدي، إبراهيم زاير، سلمان عباس، خالد النائب. ينظر: عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق، ص57.

** أما الرؤية الجديدة (1969) ضمت كل من الفنانين: هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، صالح ألجميعي، إسماعيل فتاح الترك، وقد أصدرت بياناً مع معرضها الأول دعت فيه إلى ضرورة ان يكون للفن دور في خلق مسارات جديدة للإنسان. ينظر: يوسف، فاروق: أقنعة الرسم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص87.

2 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق، ص57.

يعيشه الفنان فقط وإنما روح المستقبل، معلنين ان التراث الإنساني يعد رافداً مهماً عبر رحلتهم الإبداعية[1].

فالفنان (سلمان عباس)* استمد أسلوبه الفني، من تأثيرات الفنون الإسلامية، لان نتاجاته تفصح عن علاقة الإنسان بما هو مقدس، فنزعته الدينية دفعته للبحث عن الجوهري والروحي في الوجود الذي انعكس في منجزه التصويري. فالهاجس الديني المبكر في أعماله، تبين أكثر حتى صار لا يرسم إلا ما ينسجم وعالمه الداخلي، فقد اخذ يرسم المزارات والمساجد والمعمار الديني، بتحويرات خضعت للبعد الفني والبعد الجمالي[2]، ويقول (جبرا إبراهيم جبرا)* انه رسام نجد فيه الحس التأريخي قوياً، انه يمتلك حساً دينياً فائراً، حيث تقوم البيوت والقباب كما في الرؤية الصوفية، مشحونة بانفعالات وجدانية وروحية[3].

---

1 - السامرائي، إخلاص ياسين: التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي، المصدر السابق، ص128.

* سلمان عباس: ولد في بغداد عام 1945، تخرج في معهد الفنون الجميلة عام 1964، عضو مؤسس بجماعة المجددين عام 1965، تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة عام 1968، أقام معارضه الشخصية عام 1965، 1966، 1970، 1971، 1972.. المزيد، ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، المصدر السابق، ص300.

2 - كامل، عادل: الرسم المعاصر في العراق، مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، دمشق، 2008، ص425.

* جبرا إبراهيم جبرا: ولد في بيت لحم عام 1920، حصل على شهادة M.A في الأدب الانكليزي في كامبردج عام 1948، احد مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث، شارك في معارض داخل العراق وخارجه، له العديد من البحوث والمؤلفات الأدبية والفنية. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص286.

3 - جبرا، جبرا إبراهيم: الفن العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص22.

ان خطابات الفنان (سلمان عباس) تفصح عن الضرورات الداخلية، فهي محمّلة بما هو روحي ومثالي، عبر أشكاله المقدّسة والتراثية، ورموزه ذات الإيحاءات الدينية، التي تعبّر عن العلاقة بين المتناهي واللامتناهي، بين الفاني والخالد. كما في الشكل (52)، إذ جسّد خطابه الفني على سطح تصويري مربع الشكل ووضع تكويناته بشكل يتناسب مع المضمون الداخلي للعمل، حيث قسّم العمل الفني على ثلاثة مستويات، المستوى الأول ويشكّل الثلث الأعلى الذي يحوي على كتلة مربعة الشكل في الجانب الأيمن منه، أما المستوى الثاني والثالث فيشكّلان ثلثي العمل، وقد قسّمت بصورة غير متساوية من خلال الخط المنحني الفاصل بين المستويين.

ان الخطاب الفني لدى الفنان يتشكّل طبقاً ومنظومته البصرية من خلال البعد الروحي عبر توظيفه للرموز والإشارات لتشكّل حاضنة تمثيلية لمدينة بغداد، بوصفها منبعاً حضارياً وتراثياً وإسلامياً.

ان الحس الروحي الذي يمتلكه الفنان جعل من هذا العمل ان يرتقي من عوالم مادية إلى عوالم روحية، فهو يتسامى عبر رموزه بدلالاتها الإيحائية ذات المضامين الإسلامية، فالأقواس والوحدات الزخرفية واسم لفظ الجلالة (اللّه) تشكّل قدرة الفنان وإرادته على تجاوز ما هو حسي ومادي، والتعالي نحو عالم ماورائي، من خلال البحث عن الجوهر الحقيقي لما وراء الأشياء.

ان العمل الفني يعد بنى بصرية لدائرة كونية للمعنى الباطني الذي يحويه، فتجليات المطلق قد وظّفها الفنان في الجزء الأسفل من منجزه البصري ؛ لان اللّه سبحانه وتعالى يتجلى بكل الوجود، فوضع اسم (اللّه) في الجزء الأيسر من قاعدة العمل الفني بلون ابيض، للدلالة على تجليات النور الإلهي، كما جسد المستوى السفلي الذي يحدّه الخط المنحي بشكل ظلال للعالم الإلهي، ثم اخذ يصعّد بها ليجسدها عبر لغة رمزية تتمحور داخل المربع، الذي يتضمن قبة غير مكتملة للدلالة على وجود عالم آخر يعد غائية لابد من الوصول إليها، عالم

لامتناه. إلا ان الفنان وظّف تلك القبة بعناصر زخرفية هندسية وخطوط مستقيمة (عمودية وأفقية) متكررة مستوحياً أنساقها من مبادئ فن التصوير والزخرفة الإسلامية، وللإيحاء عبر ما يسمى بـ(تراسل الحواس) بغية ان يحوّل حاسة البصر ممثلة بالقبة ليعلن صوت الآذان محوّلاً بذلك ما هو بصري إلى ما هو سمعي عبر إطلاقه عبارة (الله اكبر) وليصعّد بذلك ما هو (مادي - بصري) إلى ما هو (أثيري - سمعي)، وقد وضع الفنان أربعة خطوط مستقيمة أفقياً في الجانب الأيسر من الكتلة، والتي ترمز إلى العروج والانطلاق نحو الرحاب السماوية المتمثلة باللامتناهي، فالفنان وضع تلك الكتلة المحمّلة بالدلالات الروحية والتعالي على أرضية بيضاء تحمل إشارات تتلاشى في الفضاء، ليتماهى بذلك الفنان نحو عالم المطلق.

لذا فالفنان (سلمان عباس) انطلق في تصويره للخطاب الفني المحمّل بالدلالات والأبعاد الصوفية، من خلال معرفة حقيقة الوجود ؛ لان الله تعالى خصّ للإنسان المكانة من جهة منزلته في الوجود ؛ متوسماً ان الإنسان يحمل في دواخله العميقة قبساً من الروح الإلهية يمكّنه من معرفة ذاته التي توصله إلى معرفة الله تعالى.

ان التصوف في هذا المنجز الفني يتجلى عبر تجريد الفنان الأشكال الهندسية ذات المضمون الروحي بإبعادها الأفلاطونية، انه يحمل ثيمات ذات منحى إسلامي تتسم بمنطقية تلك الأشكال وتكرار وحداتها بما يمنحها إيحاءات اللامتناهي، فالفنان يصعّد من حيثيات العالم المرئي وتمظهراته إلى عالم ما بعد الحس، من خلال استلهام القوى الروحية.

وقد صوّر الفنان الكتلة المربعة الشكل في المستوى الأعلى بلون اخضر يرمز إلى الأبدية ويوحي بالسعادة السرمدية المطلقة، وقد صوّر تلك الكتلة وكأنها تنطلق من عالم علوي مثالي لامتناهي لتتجلى في عالم سفلي، إنها وحدة تتجلى في الكثرة، ثم تعود عبر تكويناتها التي تتكاثر لتشكّل كلاً واحداً،

لتعبّر عن عالم المطلق، ولذا فان الفنان يمتلك رؤية حدسية صوفية في إقامة علاقة بين عالم الخلق وعالم الحق ؛ وتجسيد ذلك من خلال تسطيح مفردات المنجز الفني، ليكتسب منظوراً روحياً بعيداً عن المنظور التقليدي.

كما انطلق (عباس) من رؤيته للعالم الواقعي برؤية جديدة تكاد لا تقتصر على ما هو مادي وحسي، بل تخطاها إلى تجاوز المكاني إلى ما هو زماني، إلى ما وراء ذلك وفقاً للمنحى الشعوري والوجداني والتأمل الباطني، الذي يحرر ما هو مرئي من عوائقه المادية، اعتماداً على النظرة ما فوق الواقعية برؤية حدسية، بغية تحقيق الغائيات الروحية المتمركزة خلف المظاهر الحسية، ومحاولةً منه للارتقاء بالحسي عبر تداعيات الحدسي والخيالي، وتبسيط واختزال ذلك المرئي لاستخلاص جوهره ؛ على اعتبار ان الصور المرئية (الوجود) ظلال للصور المطلقة من خلال تجليات الذات الإلهية في ذلك الوجود، فالفنان هنا يحيل ذلك المرئي إلى نظام رمزي للبحث عما هو مطلق يتصل مع الماهيات الحقيقية.

أما الخيال فيشكّل لدى الفنان عتبة مهمة في استحضار كل ما هو روحي، لخلق خطاب بصري مجرد من العوالم المادية، بغية الارتقاء نحو عالم مثالي، مثلما الصوفي الذي يسمو بنفسه نحو عالم أزلي، للفناء بالمطلق، فالفنان هنا يتماهى في خطابه مع الذات الإلهية ؛ بوصف ان عناصر هذا الخطاب بما تحويه من معانٍ روحية أخذت شيئاً فشيئاً تتجذب نحو النور الإلهي لتتلاشى وتتماهى فيه.

ان الفنان بإبداعه لهذا الخطاب البصري إنما يرسخ بلورة بنى روحية صوفية متعالية وجدت طريقاً لها عبر الرموز والإشارات ؛ على اعتبار ان هذا النتاج حصيلة معرفة (حسية عقلية روحية)، وبالمحصلة فالفنان يعلو من خطابه بلغة التخييل والترميز، وامتزاج الواقع بالخيال، لكسر المدرك البصري الحسي، فيقترب بذلك من مضمار التجربة الروحية الصوفية، أي تجربة التكامل في الفرد عبر

ترجمته بواسطة مفاهيم نفسية ذاتية، وصيرورات التدرج من الواقعي الحسي إلى ما هو روحي ومثالي ومجرد.

وقد منح الفنان (نوري الراوي)* لوحاته رومانسية وجدها ملائمة لرؤيته عن الطبيعة، فهو يبني من قرى الطفولة مدينة في نهاية عالمه الباطني، وكلما تجددت أشواقه إليها حقق الرؤية في أعماله عموماً مؤكداً على العنصر الشكلي[1]. فـ(الراوي) يمنح الرؤى سيمياء التداعي داخل حدود الروح فتنتج عن ذلك رؤية حساسة مكتنزة فهماً لأسرار القيمة الإبداعية في اللون[2]، لان أسلوبه طريقة للعودة إلى الجذور من خلال الصورة الموحية. فالفنان العراقي إذ يعي التغيرات التي يمر بها محيطه.. فأنه يجد غذاءً نفسياً في غوامض الأصل الذي نشأ فيه. فالمدينة الدائبة على الأتساع تصب فيها مواهب قادمة من قرى الأرياف وهي زاخرة بقرائن يحولها رسام كـ(نوري الراوي) إلى موضوع غنائي غني بالإشارات[3]. ويؤكد الفنان ذلك بقوله: "إنني ابحث عن رؤية شعرية في الفن، ولذلك تكون ممزوجة فيها أبعاد روحية، خيالية وجمالية، وفيها تسبيحات وفيوض وجدية روحانية أمزج بين الموسيقى والشعر واللون والرسم، وأكون خلاصة هذه الرؤى ممزوجة في بوتقة واحدة لأخرج منها باللوحة "[4].

---

* نوري الراوي: ولد في قرية (راوة) عام 1925، حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1959، عضو مؤسس في جمعية الفنانين العراقيين وزميل في جمعية الرواد، أقام معارض شخصية، فضلا على مشاركته في المعارض التي أقيمت داخل وخارج القطر. ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص336.

1 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، المصدر السابق، ص55.

2 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص128.

3 - جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص50.

4 - حوار للفنان نوري الراوي مع مجلة الصياد، العدد (2312)، 1989/3/2، صفحة فنون.

لقد أعاد (الراوي) صياغة الواقع برؤية جديدة، وكيف يكون هذا الواقع شعرياً، وصوفياً، وإنسانياً نقياً خالياً من شوائب القهر[1]، وبذلك فهو يمزج الواقع بالحلم لكي يعطي إحساساً بنشوة صوفية لإدراك اللامتناهي؛ فأعماله ذات امتداد في الأفق ونادراً ما يحدث أن انقطعت التشكيلات المرئية عن الأفق لتحدث كتلة قائمة بحد ذاتها وهذا الامتداد له دلالة نفسية تربطنا بالماضي.

إن الفنان لم يستنسخ مدينة (راوة) وإنما قام بإعادة ترتيبها، فيراكم تلك البيوت ويزيل أي فاصل بينها فتبدو للناظر وكأنها كتلة واحدة متراصة[2] ففي الشكل (53) استطاع الفنان أن يجسد اختزالاته لبيوت مدينة راوة من خلال تقويساته وبشكل تراتبي وكان الأشكال تتلاشى في فضاء السطح التصويري، فضلاً على روحانية الخطاب بامتداداته اللامتناهية.

أما الفنان (كاظم حيدر)* فقد اتخذ من المواضيع الدينية والتراثية رموزاً تجسد منجزه التصويري، فنتاجاته (في معرض الشهيد) صور فيه فواجع التاريخ، جاعلا من ملحمة الشهيد وثائق لأزلية الصراع بين الخير والشر[3]؛ ويؤكد ذلك بقوله: " لقد تأثرت غاية التأثر بالتاريخ العربي الإسلامي والحضارة الآشورية

---

1 - كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق(مرحلة الستينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص335.

2 - محمود، ميادة صادق: جماعة الرواد بين المحلية و تأثير التيارات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1995، ص97.

* كاظم حيدر: ولد في بغداد عام (1932) حصل على الليسانس في الأدب من دار المعلمين العالية (1957) ودبلوم رسم من معهد الفنون الجميلة في بغداد (1957) درس الرسم والديكور المسرحي والليثوغراف في الكلية المركزية للفنون بلندن وتخرج عام (1962)، عمل أستاذ في كلية الفنون الجميلة / بغداد، يعد من أهم المجربين في التشكيل العراقي بين أقرانه، توفي أواسط الثمانينيات. ينظر: جبرا، جبرا إبراهيم، الفن العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص 120.

3 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق، ص61.

والبابلية القديمة وأواصل اهتمامي بالأدب والتاريخ وأخذ الموروث الشعبي جانباً من اهتمامي وما زلت أبحث فيه وكذلك الموروث الديني أهتم به كثيراً وكنت أتمنى أن يظهر هذا الموروث في الدراما والمسرح" [1]، ولعل ذلك يرجع إلى أن الفنان يمتلك حدساً تنبؤياً، وان نظرته إلى المستقبل نظرة تأمل واستقراء للأحداث اللاحقة[2]، كما ان تأثره الديني يعود إلى التوجه الإسلامي للفنان وربما اهتمامه بالطروحات الصوفية وانعكاس ذلك في نتاجه الفني.

لذا فهو يستلهم الرموز القديمة ويعيد تكوينها بما يناسب العصر، فقد استخدم الحصان، السيف، الخيمة والصحراء وغيرها. فقد كانت ملحمة الشهيد من أروع ما رسم بالنسبة للفنان فمن خلال هذا الاستلهام أعادنا الفنان إلى الماضي الأسطورة، فقد اقترنت ملحمة الشهيد بتاريخ الفن التشكيلي في العراق بسبب البراعة في خلق المناخ والتصميم الداخلي لهذه الأعمال[3] ؛ لذا فقد استطاع (كاظم حيدر) في تقديم أسلوب فني معاصر من خلال تحطيم الشكل وإعطاء رؤية جديدة تمنح الفنان الحرية في التعبير عن المشاعر الداخلية. وبهذا يشكل خطابه " اختراق المأساة بجناح الوجد تحقيقاً للوصول إلى مقامات الشهادة "[4] وبذلك فهو ينطلق من المعاني الجوهرية للمنجز الفني للوصول إلى الجمال المطلق برؤية صوفية، وبما للشهادة من دلالات ما ورائية ترتبط بنظرة مثالية تتجاوز الواقع إلى ما وراءه.

---

1 - فرمان، عاصم، الأسلوب الفني في أعمال كاظم حيدر (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1989، ص75.

2 - الراوي، نوري: تأملات في الفن العراقي الحديث، المصدر السابق، ص128.

3 - كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق(مرحلة الستينات)، المصدر السابق، ص231.

4 - الراوي، نوري: تأملات في الفن العراقي الحديث، المصدر السابق، ص83.

كما أشار الفنان (كاظم حيدر) في خطابه البصري إلى (البراق) كما في الشكل (54)، بوصفه احد المخلوقات المقدّسة واحد الوسائل المهمة التي بعثها الله تعالى إلى الرسول الكريم محمد (ص) ليلة الإسراء والمعراج، حيث أسرى الله تعالى برسوله الكريم جسداً وروحاً من مكة إلى بيت المقدس، ثم عرج به إلى السماء حتى وصل إلى ما فوق السماوات العلى، ففي قوله تعالى ﴿سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلٗا مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡأَقۡصَا ٱلَّذِي بَٰرَكۡنَا حَوۡلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنۡ ءَايَٰتِنَآۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡبَصِيرُ﴾ (سورة الإسراء: الآية1)، لقد جسد الفنان البراق بشكل تجريدي، على اعتبار ان هذا المخلوق (الطائر) لم تتحدد ملامحه، لذلك عمل الفنان على تمثيله برؤية بصرية من خلال رأس حمامة وجسم وله أجنحة، ويوجد فوق الرأس اسم لفظ الجلالة (الله) تعالى باللون الأحمر، للدلالة على قدرة الباري عز وجل على خلقه، وهو القادر على كل شيء، فإذا أراد شيئاً يقول له كن فيكون، وقوله تعالى: {إِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ} (سورة آل عمران: من الآية47). كما اقتصر الفنان على اللون الأبيض الذي تجلى في البراق، واللون الأزرق والأسود، وبقعة من اللون الأصفر واللون والأحمر والبرتقالي.

ان هذا الخطاب تتجلى فيه معالم الفكر الإسلامي والتوجهات الصوفية ؛ على اعتبار ان الصوفية ترتقي نحو عالم المطلق بالعروج صعوداً، ومروراً بالمقامات والأحوال حتى الوصول إلى الحقيقة المطلقة ؛ فالتصوف يعد معرفة السبل المختلفة والمؤدية إلى العمل بإخلاص، وبذلك غدا بمثابة العلم القدسي والتأمل الأزلي، وأصبحت مهمة الصوفي عبر معراجه الروحي تحقيق ضرب من التطابق مع الإحسان الذي يحقق انسجاماً روحياً ووجدانياً مستهدفاً الحقيقي لا الوهمي. والفنان هنا اكتسب بعداً روحياً، حيث عمل على تجسيد عملية العروج من خلال رجوعه إلى القران الكريم وتجسيده لواقعة (الإسراء والمعراج)، وفي حدود السطح التصويري جسد الفنان مفردات منجزه البصري المتمثلة بعناصر العمل الفني بشكل زاهد، حيث حمل الشكل واللون زهداً، لينحى بذلك منحاً

اختزالياً وتبسيطياً ، كما انه يبحث عن الجوهر الحقيقي عبر روحانية الشكل الذي يتمتع بلون ابيض ذي دلالة نورانية ؛ بوصفه (أي البراق) احد تجليات الذات الإلهية والنور الإلهي. ان الحقيقة المراد منها في هذا المنجز تكمن في ذلك الشكل المجرّد البعيد عن التشخيصية ، وفي اعتماد المعنى الباطني الذي يحمله في توظيف الموضوع وفكرته.

كما ان حركة الطائر تشير إلى دخوله في عالم لينتهي به الأمر إلى عالم آخر، يوحي بكشف الحقائق وبذلك فهو يسبح في فضاء لامتناه، ولا محدود ، فيشكّل الحدس صياغة للرؤية المتحررة التي تتجاوز ما هو مألوف لتعبر عما هو إعجازي، والذي يتجاوز سطوة العالم الحسي ليحقق قيماً مستقلة تقترب من تجريد المادة التصويرية تجريداً يتماثل والنظرة الحدسية للكون والعالم. ان اعتماد الفنان النظرة الكونية للأشياء يعد احد مسوغات الرؤية الحدسية التي يمتلكها في سبيل إعطاء العمل الفني أسلوبه الخاص الذي يتمتع بجمالية مطلقة عبر أشكاله وألوانه ، هذا ما جعل الفنان يمثل الشكل هندسياً ، وكأنه يجسد بذلك أيضاً توجهات الفلسفة المثالية الأفلاطونية ذات المنحى الروحي. لذا يعد هذا المنجز الفني نتاجاً شمولياً من خلال الرؤية الحدسية التي مكّنت الفنان من النفاذ ببصيرة استبطانية لما وراء الشكل وتشكيل المعنى الجمالي في صورة تستبطن نسقها وشكلها المتخيل أو نموذجها الجمالي المطلق متوسلة الأشكال الهندسية بما يمنحها ماهيات في هذا الخطاب.

إن الوعي الروحي والصوفي الذي يمتلكه الفنان (كاظم حيدر) عبر تجاربه الفنية ذات التوجهات التي تستلهم روح التراث والعقيدة والذي يعد تحصيل مركب لثقافة ذات خصوصية ، متباينة الصور والنماذج، إذ يقوم على أساس التجربة الذاتية النفسية الفردانية الخالصة ، هذه التجربة لا يمكن التعبير عنها بالوسائل الحسية ؛ بوصفها غير قادرة على توضيح الحقيقة – الحقيقة المتصلة باللامتناهي – ذلك لأنها تتجاوز الخبرة الإنسانية العادية المستفادة من الحواس،

لذا تعد تجربة روحية تستند إلى التجرّد من عوارض الحياة الدنيوية الزائلة، لتنعكس بذلك على الفعل الذي يمارسه الفنان لاسيما النتاجات الفنية، وبالتالي جاء خطابه الفني محمّلاً برؤية جديدة ذات تجريدات خالصة.

إن الصورة الاشارية المجردة التي شكّلها الفنان ذهنياً وخيالياً تعد أساساً وسيلة من وسائل التعبير والخلق ؛ فالخيال يعد احد الأركان الأساسية التي قام عليها إبداع الفنان، من خلال استحضاره لتلك الصور ذات المنحى الروحي ؛ على اعتبار ان الخيال يساعد في الكشف عن نوع من المعرفة وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية، كما يسمو عن الإدراك الحسي، فالخيال يعد برزخ بين المعلوم والمجهول بين الواقع واللاواقع وبين المعاني وتجسيد هذه المعاني، وهذا يحيلنا إلى قدرة الفنان على تأليف الصور التشكيلية، فالخيال يتميز بالفاعلية، ويعد الوسيلة التي يكتشف بها الفنان الحقيقة.

إن طريقة وأسلوب الأداء في تنفيذ العمل الفني يكشف عن قصدية الفنان في محاولة الارتقاء بهذا المنجز والتسامي به بروح الطلاقة الفاعلة مع الحدس والخيال، وتبسيط مفرداته لحد التقشف والزهد، مما يمنحه تجريداً خالصاً، وبذلك منح الشكل روحاً تحمل انطلاقة على اللانهائي. لذا يعد هذا الخطاب لغة رمزية، مغايرة لما هو مألوف، ليقترب بذلك بشيء من التغريب في وصفه لشكل (البراق)، ليمثل طائراً أسطورياً لا وجود له في الواقع العياني، بل في الوجود الذهني للفنان، إلا انه يحمل المضامين الروحية لما هو كامن خلفه.

وقد مضى (سالم الدباغ)* في نتاجاته التجريدية، فهو يعالج معظم أعماله أو يقسمها إلى مربعات، ومستطيلات تشطرها خطوط مستقيمة تعبر عن رؤية

---

* سالم الدباغ: ولد في الموصل عام 1941، خريج معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1961، وتخرج من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد، تمتع بزمالة مؤسسة (كولبنكيان) في لشبونة البرتغال (فن الكرافيك)، أقام معارضه الشخصية كالأتي: معرض كرافيك في لشبونة عام 1968، وفي بيروت عام 1969، معرض للرسم في بغداد عام 1970، كما

معاصرة في معالجة الشكل تجريدياً. فبالرغم من ميل الفنان إلى البعد الهندسي والأشكال الهندسية المجردة، فأنه يدخل الإنسان إلى هذا المناخ التجريدي، الإنسان المحاصر بالمساحات والفضاء، وربما هو يعبر عن الإنسان المحاصر بالتكنولوجيا، الإنسان الذي لم يعد شيئاً بين الأشياء الأخرى[1]. إن نتاجات (الدباغ) تتسم بالطابع الرياضي، من خلال رؤيته وموقفه من الأشياء التي ينظمها في بناء مفتوح[2]، فتمسكه بالأشكال الهندسية لا سيما الشكل المربع يعد أساساً لرؤيته الفنية وقد غذى لديه هذا الشكل بالذات شكل الكعبة المشرفة في سياق ترحاله ما بين مكة والطائف في غضون مدة إيفاده إلى المملكة العربية السعودية بقصد التدريس في مدارسها[3].

وبذلك فهو في استخدامه لتلك الأشكال إنما يقيم علاقة بين الحسي والمطلق، ويبتعد عما هو مرئي، فالحقيقة المتعالية تتجلى في عالم ماورائي لا شيئي، فيستحيل السطح التصويري لديه إلى ضرب من ممارسة العبادة، فالفن لديه يمتزج بالصوفية كونه نافذة للتأمل في الوجود وما وراءه [4]. كما تعمل الإزاحات النصية في منجز (الدباغ) على تشكيل خطاب ميتافيزيقي، يندرج ضمن إطار الفرضيات التي تحاكي أبعاد (اللاوعي)، وضروراته التي تهيمن على فعل المخيلة وطاقة التخييل، فتطلق العنان للمخيلة من اجل تحفيز ذاكرة الإنسان على التشظي المعرفي والفكري المرتبط بصورة النص شكلاً ومضموناً، واقترانه

=

شارك في معرض بينالي لبليانا للكرافيك وبينالي بلجيكا عام 1969، بينالي رخيكا في يوغسلافيا عام 1970 للتخطيط. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص296.

1 - كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق(مرحلة الستينات)، المصدر السابق، ص 414.

2 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص130.

3 - آل سعيد، شاكر حسن: مقالات في التنظير، المصدر السابق، ص65.

4 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق، ص(58-59).

بالمدلول التزامني للشكل، والذي تتبادل فيه الخواص المظهرية للعناصر مع البنى العميقة والتي تقبع في الطبقات المخبوءة للنص[1].

لذا أن الخطاب البصري لدى (الدباغ) محملاً بمدلولات تبعث بما هو روحي، من خلال تشظيه لحيثيات السطح التصويري فيمسي أحادياً أو ثنائياً للون، يغطي شكلاً ماورائياً يتسم باللانهائية، انه المربع الذي يحيطه الوجود من كل اتجاه، وجوداً يبحث أيضاً عن المطلق بتعاليه عن ماديته، ومما يعمّق اشتغالاته صوفياً توسمه الأشكال الهندسية في سطحه التصويري تلك الأشكال المجردة الخالصة التي تعد ماهيات تحاكي كل ما هو حقيقي ومتعال. كما في الشكل (55)، إذ يحوي هذا الخطاب التشكيلي على مربعين، الأول أبيض اللون يقع في وسط اللوحة تقريباً، والثاني بلون اسود يقع في الجانب الأيسر يأخذ شكل رأس بشري، يحد هذا المربع من الأعلى خطاً باللون الأزرق الفاتح بصورة أفقية ومن الأسفل خطاً عمودياً باللون الأزرق والبنفسجي، وان تدرجات اللون الرمادي تغطي سطح اللوحة، فيبدأ اللون الأسود من الحافة اليسرى ليتجه نحو الأبيض تدريجياً.

إن السمة المميزة في هذا المنجز الفني تتمثل في قدرة الفنان على تبسيط الموضوع واختزاله خطاً وشكلاً ولوناً، بعيداً عن عوائق التفاصيل وإسقاط الرغبة في تمثيل الواقع ظاهرياً، ليبدو بذلك قريباً من الزهد والتقشف الذي يعد مسعى الصوفي في الوصول إلى المعارف الحقيقية، وبوصفه أول موطئ قدم على سلم العروج إلى اللّه سبحانه وتعالى كما يرى (الطوسي).

---

1 - علوان، محمد علي: استحضار الأثر الكرافيكي للصورة في نصوص سالم الدباغ، مجلة تشكيل، العدد(6)، السنة الثالثة، دائرة الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة، العراق، 2011، ص55.

إن هذا المنجز يظهر مضامين ودلالات ماورائية متخفية خلف السطح التصويري، فهناك عوالم تتخطى الحدود الزمكانية للعالم المادي الواقعي، ان الفنان ينقب عن كل ما هو مطلق وكلي عبر فضاء هذا السطح الذي تسبح فيه الأشكال، فهو يبحث عن الجوهر الحقيقي، إنها محاولة للامساك بل الوصول إلى اللامرئي من خلال الروحية التي تتجسد في باطن الفنان والتي تنعكس في مطلق هذا الخطاب.

إن مبدأ التسطيح والاختزال في الشكل واللون الأحادي والفضاء المتدرج في اللون والتي لا تخلو من تأثيرات سوبرماتية (كازيمير ماليفيتش) بصفائيته العالية وصولاً إلى الخالص، ولا يخفى ان اشتغالات الفنان هذه ذات مرجعيات دينية وروحية ذات دلالات واضحة في منجزاته التجريدية، وقد جعل (الدباغ) من هذه التكوينات ذات علاقة جدلية بين البداية والنهاية، المحدود واللامحدود، المطلق والنسبي، مما اتخذ الفنان من تجريد موضوعه المتمثل بهذا الخطاب أساساً في الوصول إلى المغزى الكامن خلفه، وبعيداً عن المشخّص، فيعتمد بذلك على المضمون الباطني الماورائي، فالمربع الأبيض له إيحاءات المطلق والنور الإلهي، بينما المربع الأسود يحتضن الرأس البشري فيوحي بالوجود ؛ على اعتبار ان الإنسان احد مفردات هذا الوجود ويحمل الظلمة ؛ على اعتبار ان الله بؤرة نور يتجلى في المخلوقات ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ﴾ (سورة النور: من الآية35)، والنفس الإنسانية هي نور، إلا ان نورها قد خفّ باتحادها بالجسد، وأظلمت بالذنوب. وهنا نجد ان الفنان قد جعل من الرأس يتطلع بنظرته إلى ذلك النور المطلق، محاولاً الوصول والتقرب إليه، بوصفه ماهية حقيقية للحق والخير والجمال. لذا وجب عليه التجرّد من ظلمة العالم الواقعي والعروج نحو عالم المطلق.

فضلا على أن هذا الخطاب يقوم على أساس من التوافق الإيقاعي والحركي بما يمنحه ديمومة نحو الأزلي، فالمتأمل يتدرج برؤيته من عالم الوجود

إلى عالم المطلق واللامتناهي، فيتماهى فيه، لذا جعل من اللون يتلاشى تدريجياً في فضاء السطح التصويري والذوبان فيه، أي من اللون الأسود الذي يمثل الوجود إلى الأبيض الذي يمثل المطلق، لذا فهذا الخطاب لا يخلو من المنحى الصوفي وتجلياته في تطهير النفس والعروج مما هو مادي معتم إلى ما هو حقيقي وروحي يفيض بالنور الأبدي اللامتناهي.

إن الرؤية الفنية في هذا المنجز تتمثل بالرؤية الخيالية التي تجسّد الماهية الحقيقية للعالم، من خلال الصور والأفكار المرتبطة بما هو روحي، وبالتالي جاء النص التشكيلي مشخصاً لانفعال الفنان وفكره، فتأمل العناصر المكونة له يمكن ان يفضي إلى إدراك ما بين هذه العناصر من علاقات تجمع حيثيات الرؤية، والنفاذ عبرها إلى ما تنطوي عليه من دلالات في العمق.

يعد هذا الخطاب معرفة ذهنية من اجل الارتقاء الصوفي إلى الإلوهية، وبذلك تعد هذه المعرفة وسيلة للرؤية الحدسية، فالتفكير الخالص للفنان يعفي من عملية الخوض في العالم الموضوعي، ويسعى إلى الأفكار النقية المعطاة في الحدس، ولذا ففي هذا المنجز جاءت النظرة الكونية للعالم، نظرة ميتافيزيقية ما فوق واقعية ترتبط مباشرة بالتجربة الروحية الباطنية للفنان التي تقود إلى نزعة ذات تجليات صوفية، إنها نظرة تجعل من مفردات المنجز التشكيلي ذات دلالات إيحائية ترتبط بالجمال المطلق. فالفنان في منجزه هذا يظهر سعيه الحثيث في الوصول إلى الجمال الإلهي، من خلال نظرته الحدسية ذات التأمل الباطني، والذي يتناسب مع الفكر الصوفي في سعيه نحو المطلق.

إن ما يحمله هذا الخطاب من محمولات لمعانٍ ودلالات إنما يتمثل بلغة لا يمكن التعبير عنها بالعادي والمألوف، وإنما تستوجب لغة خاصة، فكما الصوفي يسعى للبحث عما هو متعال، ويحاول ان يتخطى إطار الواقع الحسي العياني بكل صراعاته و همومه سعياً إلى المطلق الثابت الذي يتجاوز التوتر والصراع والقلق، فان هذا السعي يمثل جزءاً من معاناة الفنان المشحونة بحركة الروح،

وبالتالي فلغة الرمز تشكّل أساساً في التجربة الصوفية، وهذا ما عمد الفنان (الدباغ) على توظيفه، من خلال تبسيطه للأشكال، والتعبير باللون الأحادي، فضلاً على مغايرته لأشكال الواقع التي تتوسم ما هو ظاهري والنفاذ إلى ما هو باطني، بما يمنح مفردات السطح التصويري شيئا من التغريب.

لذا فان الفعل الذاتي والروحي للفنان يخلق تجربة إبداعية فنية متمثلة بهذا الخطاب الذي يعد حالة من الاستكناه الروحي والبعد الوجداني في إقامة الصلة وتوطيدها بين الإنسان والله تعالى، وهذا ما يقوم به الصوفي بتجربته الفردية الروحية من ممارسات سلوكية وطقوسية تتوسم التعالي والارتقاء بالنفس نحو اللامتناهي.

كما أن الفنان (ضياء العزاوي)* استلهم المواضيع الميثولوجية (الأسطورية – الدينية)، حيث بحث في الحياة الشعبية عن الرموز والأساطير مؤلفاً من ذلك تكوينات وأشكالاً تتسم بالزخرفية وبألوان ذات بعد سطحي واحد[1]، فاستخدم الإشارات والرموز الإسلامية، والسومرية، والأساطير البابلية - كلاً منها بحد ذاتها - على قاعدة تناصية وجمالية وخطابية دون أن يبدو عمله الفني مجرد صور، أو وثائق فهو يمزج بتلقائية الحالم الذي تتبدى في رؤاه أشكال وشخوص وحيوانات لها قوة يكاد يصعب تفسيرها، وتأويلها[2].

---

* ضياء العزاوي: ولد في بغداد عام 1939، نال بكالوريوس آثار في جامعة بغداد عام 1962، وعلى دبلوم في الرسم في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1964، عضو جمعية التشكيليين العراقيين، أقام معارض شخصية في بغداد وأنحاء الوطن العربي وأوربا. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص308.

1 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص122.

2 - جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص28.

فـ(العزاوي) يعبر عن رؤيته بفردانية، وعبر حذف متواصل لكل التفصيلات التي لا تتطابق مع تصوره لموضوع عمله، كما يقتصد بالأشكال مبقياً على ما يعتبره جوهرياً، وكان يشذّب التأليف، ويضع سلّماً محدداً للألوان[1]، فقد منح اللون قيمة للموضوع، كما انه ادخل الخط (الحرف العربي)، كعامل فعال في تشكيل اللوحة، وإكسابه قيمته الجمالية؛ واللون قيمة مهمة في تأسيس مناخ اللوحة الاحتفالي، فهو غير مختزل؛ وإنما زاخر بحرارة اللون الشرقي، ومناخه[2]. ينظر (العزاوي) إلى الحرف العربي من زاوية خاصة، فهو لم يهدف إلى تحويل لوحاته إلى مجرد تكوينات حروفية خالصة، وإنما حاول أن يخلق علاقات جمالية بين الحرف العربي والأشكال البصرية الأخرى، وهو في هذه الحالة جعل من الحروف عنصراً من عناصر اللوحة، ولهذا فإن خطاباته البصرية ذات مساحة واسعة تتفاعل فيها الحروف مع عناصر زخرفية وأشكال مستمدة من الفن العربي- الإسلامي ومن الفن العراقي القديم، أنه يقوم بتأكيد جزئيات مواده حتى تشعر بالزمن يخترق كلاً منها وينظمها بعضاً إلى بعض، متحولة بذلك إلى منظور جديد في العمل الفني[3]. كما في الشكل (56).

لذا فالحرف يشكل لدى العزاوي بؤرة مركزية في نتاجه فهو يمزج بين جماليته من جهة وأبعاده الروحانية من جهة أخرى؛ فيتجلى بذلك التصوف في هذا الخطاب؛ على اعتبار ان الحرف يعد احد اهتمامات الصوفية بوصفه متجلياً من الذات الإلهية.

---

1 - لعيبي، شاكر: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص50.

2 - كامل، عادل:ضياء العزاوي والمعنى الإبداعي للخط، مجلة الرواق العدد (6)، دائرة الفنون التشكيلية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1979، ص22.

3 - حسين، احمد: من أوراق الفن العراقي الحديث. ينظر: http://www.althakafaaljadeda.com

وفي مطلع السبعينيات ظهرت جماعات فنية* أخرى ترسخ القيم الفنية التي أبدعها فنانو الأجيال السابقة، وما يميز العقد السبعيني ازدياد النزوع نحو مجالات الحداثة والتجديد المتواصل باتجاه خلق سطح تصويري بأشكال جديدة، والتعبير بالأفكار ذات الاتجاه الفلسفي والأيدلوجي، فدافع الفن يتبلور بالدور الذاتي والمغامرة والرؤية الشاملة للنص[1].

فجماعة (البعد الواحد) ارتكزت على قاعدة نظرية تجعل من الحرف العربي مدخلاً للكشف عن جماليات الأشكال الحروفية مع محاولة الاحتفاء بالإرث العربي الإسلامي وتجديده كما وسعت لتهشيم المضامين لصالح الشكل الحامل لنزعة جمالية مثالية، وتكييف الشكل على وفق نظرة محدثة[2]؛ ويتزعم هذه الجماعة (شاكر حسن آل سعيد) وكانت تحمل شعار(الفن يستلهم الحرف)، ويعتبر الحرف العربي احد الرموز المهمة في السطح التصويري، إذ

---

* بلغ عدد الجماعات الفنية عام (1970) ثماني جماعات وهي: (جماعة السبعين) و(جماعة المثلث) (جماعة الدائرة)، (جماعة الظل)، (جماعة فناني السليمانية)، (جماعة النجف)، (جماعة فناني نينوى للفن الحديث) فضلاً عن (جماعة الأكاديميين) و (جماعة البعد الواحد) عام(1971) (وجماعة الواقعية الحديثة عام 1973) ضمت جماعة الأكاديميين كل من كاظم حيدر، نعمان هادي، صلاح جبار، فيصل لعيبي، أما البعد الواحد فهو تجمع تشكيلي اقتصر على الرسم، ويتكون من الفنانين، جميل حمودي، محمد غني حكمت، عبد الرحمن الكيلاني، شاكر حسن آل سعيد، ضياء العزاوي ورافع الناصري، أما الواقعية الحديثة فمثلت كلاً من شمس الدين فارس، عبد الرزاق علي جواد، محمد عارف، إبراهيم الكمالي. للمزيد ينظر (السيفو، هاني حنا: التجديد في الرسم العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص90، والأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق، ص111.

1 - كامل، عادل: الحداثة في الفن التشكيلي العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص69.

2 - الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق، ص112.

اكتشفت أهمية الحرف العربي نفسه كعنصر زخرفي ثم تكويني في العمل الفني [1]، لما له من أهمية جمالية وروحية، ترتبط بالوجود وبالحقيقة الإلهية، فالحرف سر من أسرار الله تعالى، ففي قوله تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾ (سورة الكهف: الآية 109)، كما اوجد (ابن عربي) العالَم على عدد الحروف من اجل النفس في ثمانية وعشرين لا تزيد ولا تنقص[2]، ويمكن القول أن (ابن عربي) تعامل مع الحروف كما يتعامل مع الموجودات، وينظر إليها كما ينظر إلى الوجود بأسره، من خلال ثنائية الظاهر والباطن، فيرى أن للحروف اتجاهاً ظاهرياً هو ما يتعلق بالحروف الصوتية التي يتلفظها الإنسان، أو في حالة الكتابة، والاتجاه الباطني هو ما يتمثل بالأرواح (أرواح الأسماء الإلهية). وفي ذلك يقول ابن عربي: "... ولكل اسم من هذه الأسماء روحانية مَلَك تحفظه وتقوم به، لها صور في النفس الإنساني تسمى حروفاً في المخارج عند النطق وفي الخط عند الرقم فتختلف صورها في الكتابة ولا تختلف في الرقم، وتسمى هذه الملائكة الروحانيات في عالم الأرواح بأسماء هذه الحروف.... فبهذه الأرواح تعمل الحروف لا بذواتها اعني صورها المحسوسة للسمع والبصر المتصورة في الخيال، فلا يتخيل أن الحروف تعمل بصورها وإنما تعمل بأرواحها..."[3]. كما ترتبط روحية الحرف بتشكيلته الفنية الرسموية، حيث يشير إخوان الصفا إلى ذلك بقولهم: " أصل الحروف كلها في أي

---

1 - آل سعيد، شاكر حسن: البعد الواحد (الفن يستلهم الحرف)، المصدر السابق، ص11.

2 - فأول ذلك العقل وهو القلم...ثم النفس وهو اللوح، ثم الطبيعة ثم الهباء ثم الجسم ثم الشكل ثم العرش ثم الكرسي ثم الأطلس ثم فلك الكواكب الثابتة ثم السماء الأولى ثم الثانية ثم الثالثة ثم الرابعة ثم الخامسة ثم السادسة ثم السابعة ثم كرة النار ثم كرة الهواء ثم كرة الماء ثم كرة التراب ثم المعدن ثم النبات ثم الحيوان ثم الملك ثم الجن ثم البشر ثم المرتبة، والمرتبة هي الغاية في كل وجود. المزيد ينظر: ابن عربي، محيي الدين، الفتوحات المكية، ج2، دار إحياء التراث العربي، المصدر السابق، ص386.

3 - ابن عربي، محيي الدين، الفتوحات المكية، ج2، المصدر السابق، ص439.

لغة كانت وبأي نقش صوّرت، وان كثرت وتنوعت، هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس ممثلاً بمحيط الدائرة... وإما سائر الحروف فمركبة منها، ولو تأملت عند انفكاك الحروف العربية، وجدت بعضها خطاً مستقيماً كالألف، وبعضها مدوراً كالقاف، وبعضها مقوساً كالحاء "[1].

لذا أن استلهام الفنان العراقي للحرف العربي إنما يكمن في أن الحرف هو الوجود الذي يتأسس مضمونه ومعناه في الذات الإلهية، فاستلهامه قائم على البعد الروحي العميق، بوصفه لحظة شهودية باطنية، فضلاً عن الأبعاد الشكلانية الجمالية لهذه الحروف.

ومن ابرز وأقدم الفنانين الحروفيين (جميل حمودي ومديحة عمر)، فالفنان (جميل حمودي)* تحول من انطلاقة الرمزية إلى التجريدية الخالصة إلى أسلوب الإيقاعية الفضائية ثم إلى استعمال اللون وحده ضمن تقنية عامة ثم تدرج إلى الاستعانة بالحرف إلى أسلوب التصوير المكتوب[2]. وعبر استلهامه للحرف يقول: (إن اللحظة التي وثبت فيها إلى ذهني فكرة استحياء الحرف العربي في العمل الفني كانت في ساعتها نوعا من الابتهال، والصلاة... فتمسكت بالقيم الروحية التي تؤكد على أصالة الروابط الحضارية والثقافية لوجودي ؛ ولم أر اشرف وأقدس من الحرف العربي ينبوعاً آتي إليه لأشبع به عطشي للتعبير و الإبداع، ملتصقاً بكل كياني بتاريخية بلادي ومؤيداً في مجال الابتكار الحديث ما

---

1 - إخوان الصفا: الرسائل، ج3، دار صادر، بيروت، 2004، ص149.

* جميل حمودي: ولد في بغداد عام 1924، حصل على دبلوم معهد الفنون الجميلة، عضو جمعية أصدقاء الفن وانتخب سكرتيرا لها عام 1946، اصدر في بغداد عام 1945 مجلة (الفكر الحديث) أقام معرضاً شخصياً لأعماله في صالة الواسطي ببغداد عام 1965، شارك في معارض جماعة البعد الواحد عام 1970. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص287.

2 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص106.

يطمح إليه أي فنان معاصر)[1]. وبذلك يرى بان لإدخال الحرف العربي إلى الفن التشكيلي أهدافاً متعددة وليس هدفاً واحداً، أهمها توجيه عملية الإبداع الفني نحو طابع حضاري يربط الفنان بالأسس الأصيلة التي تتميز بها قوميته، وعند استلهام الحرف العربي في الفن فإنه يشد إلى صورة ازدواجية القيمة لأنه يقترح بتلقائيته الغنية منطلقاً فكرياً بنفس الوقت الذي يصير فيه وجوداً شكلياً يكاد لا يحرز انتماؤه إلى موجودات الواقع مظهرياً ولا يتبرأ منها كذلك، لأنه مستخلص من أعماق الوجود الإنساني، فللحرف قيم روحية تتغلغل في النفس الإنسانية حتى في أبسط حالاتها. وإن ذلك يجعل من الفنان إنساناً وجد نفسه، إنساناً يسعى إلى التعبير عن شيء فيه من القدسية والسمو ما يرفع عمله الفني إلى مستوى رفيع يتميز بالصفاء والتجرد[2].

لذا أن (حمودي) استطاع أن يعطي للحرف شكلاً حراً وتوظيفه برؤية جديدة جاعلاً منه شكلاً يسبح في الفضاء من خلال علاقاته اللونية، فينتج عن ذلك بعداً حيوياً وروحياً ليتسامى بذلك نحو المعنى اللامرئي، من خلال مغايرته للغة المقروءة، وقراءته بلغة حدسية، ترتبط بالقيم الفنية الجمالية المجردة. كما في الشكل (57)، حيث يمثل خطاباً تشكيلياً يستند إلى الحرف العربي، وقد صيغ الفنان الحروف لتأخذ شكلاً لرأس إنسان، كما قسّم اللوحة إلى نصفين، النصف العلوي كتب فيه ﴿بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ﴾ باللون الأحمر وتدرجاته، وكتب في النصف السفلي ﴿يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾ باللون الأزرق وتدرجاته.

يشكل الحرف مركز اهتمام العديد من الرسامين، حيث يتم توظيفه ليكون أكثر تحرراً واختزالاً إذ أصبحت الأشكال الحرفية رموزاً معبرة عن ذاتها كأشكال جمالية من جهة، ومن جهة أخرى ذات دلالات روحية. ان الفنان

---

1 - آل سعيد، شاكر حسن: البعد الواحد، المصدر السابق، ص 109.

2 - حسين، احمد: من أوراق الفن العراقي الحديث. ينظر: http://www.althakafaaljadeda.com

(جميل حمودي) يمزج في هذا العمل التشكيلي بين جمالية الحرف وأبعاده الروحية، إلا انه شديد الاهتمام بالبعد الروحي بوصفه احد تجليات الأسماء الإلهية، حتى يصل به إلى تجسيد الحقيقة الروحانية، من خلال البحث عن الجوهر الحقيقي للحرف، فضلاً على تخطي الفنان لحيثيات الواقع الأرضي والوجود المادي المرتبط بالزمان المحدود والعروج نحو عالم بعيد عن المحدودية الحسية الى عالم زماني مطلق.

يعد الحرف تجلياً من تجليات الواحد، فالله تعالى خلق للوجود الظاهر والباطن، والحرف يشكل وجوداً له ظاهر وله باطن، فالظاهر يتمثل بالجسم والشكل الخارجي، أما الباطن فمضمونه الداخلي الروحي المتجسد فيه، والحرف ككيان خاص بذاته يختلف في معناه عما إذا كان متصلاً بحروف أخرى ليشكل معنى آخر. وقد مزج الفنان بين الظاهر والباطن في تشكيله لهذا المنجز، كما اعتمد التداخل بين الحروف لإيجاد علاقة تشاكل فيما بينها بطريقة تجريدية ذات بناءات فاعلة تبرهن عن خبرة ودراية وتجربة في التعبير القائم على التقاء الحروف وتشابكها داخل فضاء اللوحة بشكل مثير.

ان تجرّد الفنان عن عالم المادة وعوارضه دلالة على انعكاس هذا التجرّد في خطاباته الفنية ؛ بوصف انه يستند إلى المعنى الباطني في تشكيل موضوعات هذه الخطابات، وعند تأمل هذا المنجز الفني نجد المضمون الكامن خلف هذا النص التشكيلي نابع من توظيف الفنان لآيات القران الكريم، فـ(البسملة) في النصف العلوي دلالة على الله تعالى، فهو كنه الوجود منه واليه ينتهي، هو الأول والآخر والظاهر والباطن، ومنه يفيض إلى الوجود بفيوضات نورانية، فجسد الفنان عبارة ﴿يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ ﴾ للدلالة على الوجود بمخلوقاته، فهي تسبح لله تعالى، في كل مكان زمان، فالحرف هنا تعبير عن مفهوم الوحدة والكثرة. فضلاً على ان الفنان وظّف اللون الأزرق وتدرجاته في العالم الأرضي للدلالة على ان هذا العالم والوجود المادي ما هو إلا وجود يحمل صفة النفس

الأمارة بالسوء، وفي حالة قيام الخلق بالعبادة والتسبيح والتقرب إلى الله تعالى فان هذه النفس ترتقي إلى مرتبة النفس الكاملة، فجعل الفنان اللون الأحمر يجسد الحرف في النصف العلوي للدلالة على النفس الملهمة القائمة بالذكر الكثير لله تعالى. لذا نجد ان تجليات التصوف تكمن في قيام الفنان بالتجريد الخالص في عمله الفني واتخاذ الحرف بمعناه الصوفي أساساً في تشكيل الروحانية الخالصة، وبذلك فالفنان يتماهى في موضوعه شكلاً ومضموناً نحو عالم ما ورائي، وهذا يؤكد على قدرته على استنباط واستحضار الصور الروحية بخيال عال، ذلك ان التخييل الفني وما به من صور وأفكار روحية لا يخفي الحقيقة بقدر ما يظهرها في سياق ومنظومة نفسية ووجدانية ؛ بوصف ان الحقيقة تمليها خصوصية التجربة واستقلالها، لأنها حقيقة وجدانية موجهة بروح القصدية التي تحدد فعل الوعي وجمالية الإحساس، بما تحمله من معان وأبعاد مضامينية لا تمثل أحكاماً عقلية منطقية فحسب، بل مواقف انفعالية موجهة بقوى الروح والنفس والخيال.

ان تجاوز الفنان لمعطيات الواقع وارتفاع الأثر الحسي بمحدوديته إلى الارتقاء بما هو شمولي يتحقق بواسطة الاستبصار والحدس في إدراك ورؤية الأشياء بعين نافذة، مما يعني امتلاك مقدرة مباشرة ومتميزة في البحث عن الحقيقة، وهذا تأكيد على ان للفنان رؤية حدسية متعالية من خلال نظرته ما فوق الواقعية، والنظرة الكونية للوجود والعالم. وبذلك يتمخض عن ذلك منجز تشكيلي يتسم برمزية روحية متعالية، تتمثل برمزية الحرف العربي وخصوصيته الروحية، بوصفه بعيداً عن حيثيات الواقع المألوف، فضلاً على تشكيلاته المتعددة والمتنوعة التي تأخذ أبعاداً في غاية الجمالية المطلقة، فالجمال المطلق يتحقق من خلال البحث في تلك الرمزية المعبرة عن روحية خالصة. لذا فالخيال والحدس والرمز هي أبعاد صوفية لتوليد معرفة لا تضاهي العقل والحس فحسب، وإنما تتسامى وترتقي عليهما.

وترى(مديحة عمر)* كل حرف من الحروف العربية بوصفه شكلاً مجرداً يؤدي معنى خاصاً، وان تلك الحروف على اختلافها في التعبير تصبح مصدرا للإلهام، كما تقول: (جعلت من الحروف العربية قواعد لرسومي، فأخذت أتدرج في تحويلها من أشكال سطحية بسيطة إلى صور للفكر متحركة معبرة)(1)، كما في الشكل (58). إن (مديحة عمر) جعلت من الحروف علاقات متبادلة ذات تشكلات هندسية، فهي دالة على المعاني، بل هي " هندسة روحية حاملة للمعاني، راحلة بها عبر الأمكنة والأزمنة، مخترقة بها أجواء الذاكرة وملتحمة بها، هي هندسة حاملة للتصور والصور بكل أشكالها الحسية والخيالية والكونية "(2).

كما أن الحرف لدى (قتيبة الشيخ نوري1922- 1979)** قوامه " لا الشكلي ألزخرفي ولا الزمني الصوتي بل وجوده التشكيلي المجرد، وذلك من خلال طبيعته الانسيابية كخط مستمر ولكن أثناء وجود المساحات اللونية

---

* مديحة عمر: درست في بيروت واستانبول ولندن وواشنطن وتخصصت في الفن في معهد (كوركوران في واشنطن)، أقيم أول معرض لأعمالها في صالة المكتبة العامة في جورج تاون عام 1949، عرضت نتاجاتها في مختلف الأقطار خاصة في متحف الفن الحديث في سان فرانسيسكو وفي مؤتمر المستشرقين في استانبول عام 1952. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص331.

1 - آل سعيد، شاكر حسن: البعد الواحد، المصدر السابق، ص105.

2 - بيدة، الحبيب: صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، مجلة الحياة الثقافية، العدد (93) مارس، تونس، 1998، ص97.

** قتيبة الشيخ نوري: ولد في بغداد عام 1922، ساهم في معارض الرواد من عام 1950-1959، أقام معارض شخصية (1969- 1971- 1972)، له بحوث في الفن منها (بحث الخواص الفنية للخط العربي ضمن كتاب البعد الواحد)، توفي في عام 1979. ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص323.

المتجاورة وعبر التكوينات الهندسية للأشكال المتناغمة "[1]. فاستخدم الحرف في خطاباته البصرية بطريقة تجريدية هندسية، تكاد تقترب من الدائرة ؛ على اعتبار أن الحياة دائرة عظيمة ذات محيط لا مرئي مركزها الإنسان، تزدحم بما لا نهاية من الأشكال الدائرية، فالدائرة ذات سمة حركية، فهي تلاحق مؤخرتها أو أنها مستقيم يلتف حول نفسه، أو أي شكل هندسي يدور حول نقطة في سطحه أو في إحدى زواياه[2]. فرمزية الدائرة متواجدة في العديد من الطقوس، لأنها تعني العودة، عودة البداية إلى النهاية ؛ على اعتبار أنها تجمع بين البداية والنهاية في رمزية الالتقاء والوحدة[3]. كما يقول (الشيخ نوري): (الدائرة هي الجوهر الكوني للأشكال كلها) وبذلك فهو اعتمد الشكل الدائري لينتج لوحات تتضمن أقواساً تتداخل وتتمازج مع بعضها لتفصل بين المساحات اللونية، فأخذ يصور الدائرة على أنها الوحدة التشكيلية في رسم الحرف العربي حسب شكل الحرف كما في (الواو – السين – الراء – القاف – الهاء) وغيرها ولعل ذلك قريب لمبدأ التقوير أو التدوير في الخط، فقد كانت لوحاته هندسية يجعل منها أشكالا تعبر عن حالاتذهنية صوفية تتخذ لنفسها الآن معاني لفظية أيضا.[4] كما في الشكل (59).

والفنان (سعدي ألكعبي) * يمتلك بعداً روحياً من خلال منجزه الفني، حيث عمد إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات هندسية متكاملة على أساس زخرفي

---

1 - الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، المصدر السابق، ص67.

2 - آل سعيد، شاكر حسن: البيانات الفنية في العراق، المصدر السابق، ص63.

3 - مفلح، فيصل: هيكلية الرمز في الوجود، دار الينابيع، دمشق، 2008، ص44.

4 - جبرا، جبرا إبراهيم: جذور الفن العراقي، المصدر السابق، ص 43.

* سعدي ألكعبي: ولد في مدينة النجف عام 1937، نال دبلوم معهد الفنون الجميلة عام 1960، أقام عدة معارض داخل وخارج القطر، قام بتدريس الرسم في المملكة العربية السعودية، عمل مديراً لإنتاج الفن في المؤسسة العامة للسينما والمسرح ثم في دائرة الفنون

وبإيقاعية شكلية ولونية شبه تكرارية، وجسد ذلك بشكل اختزالي لإيجاد علاقة ونوع من الحوار ما بين الوجود المادي والوجود الروحي، ويؤكد ذلك بقوله: " رموز الرسام لا يمكن ابتكارها حرفياً بل يمكن السيطرة عليها بالحس واستنباطها روحياً...أي بمعنى حساسية التأمل دون التقيد بحدود الخط"[1]. كما في الشكل (60).

في حين ان الفنان (مهدي مطشر)** يؤكد في نتاجاته على ان الخطاب البصري يطفح بما هو انفعالي ووجداني بدلالاته الإيحائية التي ترتكز على الروحي، حيث يتخذ من الأشكال الهندسية، وحدة أساسية تتكرر وتتجمع مع وحدات أخرى، لتعطي تركيباً من إيقاعات عديدة تخدم حركة الشكل المرسوم.. فالحركة في السطح التصويري ضمنية يخدمها اللون الأحادي ودرجاته المتعددة[2]. فالوحدات المتكررة على المستوى اللوني والشكلي تتغير هويتها بتحركها داخل ذلك السطح، ولعل اختياره للألوان الأحادية النقية، ذلك لما تمتاز به من خصائص فيزيائية تمكن من خلق تباينات لونية في أقصى درجاتها، فهي تعبر عن وعيه بالطاقة التشكيلية الكامنة فيها. وقد عمل على تغيير الخصائص التشكيلية للخطوط المستقيمة (الأفقية والعمودية) والتي تنوعت في السمك والطول والكثافة، باعتبارها أولى الظواهر التركيبية المبدعة في الفكر

=

التشكيلة عام 1985. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص298.

1 - آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية ج 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص171-172.

** مهدي مطشر: فنان تشكيلي ولد في قرية سنجار من قرى بابل عام 1943، تخرج في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام 1966، أقام المعرض الشخصي الأول عام 1966والثاني 1969 في المركز الثقافي الفرنسي ببغداد. المزيد ينظر: الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، المصدر السابق، ص328.

2 - الربيعي، شوكت: لوحات وأفكار، المصدر السابق، ص 270.

الإنساني، فاستخدم الخطوط والأشكال الهندسية وتكرارها على سطح اللوحة وهذا بطبيعة الحال يصعّد من القوى المتسامية المثالية لهذه الأشكال من طبيعة هندسية تمتاز بالديمومة الحركية والتكرار. وفي صدد ذلك يقول (مطشر): " بدأ اهتمامي بالتكرار وبشكل واعٍ في نهاية الستينات عندما شرعت لأول مرة بتقسيم السطح التصويري إلى وحدات متشابهة ومتكررة الشكل ولكنها مختلفة المضمون، عمودية أو مربعة،.. كنت احصل على حركة استمرارية الواقع"[1].

فضلاً عن ذلك فقد استخدم الحرف العربي في اشتغالاته على السطح التصويري، كونه يكتسب نوعاً من الخصوصية من خلال علاقته بالفضاء والتي عدَّها علاقة ذهنية.

ان توظيفه للخط العربي لا سيما (الكوفي المربع) اكسب منجزه نوعاً من الحركة البصرية، كما في الشكل (61)، فقد اهتم بالعلاقة بين الخط العربي وبعده القدسي، وفي هذا الخطاب يبرز اهتمامه بالتقسيم الشبكي المعتمد أساساً على تقاطع الخطوط العمودية والأفقية، إن التكوين العلوي يعد من حيث التركيبة الصورة المنعكسة للتكوين السفلي، وبذلك أراد الفنان تجسيد عالم علوي على درجة كبيرة من النقاء والنور، ويصبح عبارة عن تكوين ضوئي يتقلص فيه العنصر المادي مقابل الإيحاء الرمزي، وفي ذلك ارتباط ضمني بين التكوين الخطي والمضمون اللغوي وما يحمله من أبعاد جمالية صوفية[2].

إن الخطاب البصري للفنان (مهدي مطشر) إنما يجسد تجليات الذات الإلهيّة من خلال توظيفه للحرف العربي وتشكيله عبارة (لا اله إلا اللّه)، وهي

---

1 - معلا، طلال: التشكيل والعمارة وجهان لفعالية واحدة، أوهام الصورة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001، ص116.

2 - المطيبع، منذر: الحداثة في الفنون التشكيلية العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2009، ص40.

العبارة التي يتخذ منها العبد المسلم عامة والصوفي خاصة مرقاة الوصول إلى الحق المطلق، وبذلك فان منجزاته البصرية مفعمة بتجليات التصوف من خلال ارتقائها مما هو مادي إلى ما هو روحي ومثالي طبقاً لرؤيته الفنية.

كما تعد التجربة الفنية لدى (عزام البزاز) نابعة من التأمل العميق بالوجود ومظاهره ؛ بوصفه احد تجليات وفيوضات الباري عز وجل، والفنان في خطابه البصري الشكل (62) عمل على إبراز البعد الحقيقي لتلك التجليات بطريقة تجريدية، والتي تؤكد اهتمام الفنان بالفكر الإسلامي والذي يأخذ التصوف جانباً مهماً في توجهاته الروحية نحو الحق تعالى.

لقد وظَّف الفنان في خطابه الفني الأشكال الهندسية فقد وضع في منتصفه مستطيلا نهايته مقوّسة، أشبه بمحراب الصلاة، يحوي بداخله شكل إنسان رُسِم مجرداً، فرأسه معيني الشكل، وجسمه مثلث. كما يعلو هذا الشكل شريط منحني ومزخرف بالأشكال الهندسية.

إن مقاربات التصوف تتجسد من خلال زهد الفنان، حيث عمل على تبسيط موضوعه من خلال الخطوط والأشكال والألوان، فبدا مختزلاً ومكثفاً بعيداً عن تفاصيل الواقع ومغرياته الحسية، ليأخذ بعداً روحياً، فالممارسة والتجربة الفنية التي تلتقي مع التصوف تكمن في فصل الإحساسات الواقعية للإدراك وغلق الباب أمام الانطباعات الحسية والعواطف التي تأتي من الخارج لدفع حالة التأمل نحو الاستتارة الباطنية.

إن العمل الفني يجسد خطاباً تواصلياً بين العبد والخالق، حيث جسد هذا المضمون من خلال الشكل المجرد الواقف داخل المحراب، فالرأس ألمعيني والجسم المثلث الشكل أحاطه الفنان بزخرفة مكررة تمثل مجموعة مثلثات، فالمثلث يوحي بالانطلاق نحو اللامتناهي، لذلك عمل الفنان على تكرار وحداته الزخرفية، التي توحي بصيرورات لامتناهية ذات جمالية مطلقة، والتي تعد لدى المتصوفة بمثابة (الذكر) الذي يقوم به المريد وهو في حالة من التعبد للوصول به

حالة الفناء والتماهي. فهذا الخطاب يعد تكثيفاً ونواة تتفاعل فيها مكونات الرؤية والتجربة الصوفيتين محاطة بعلاقة التوتر بين المطلق والمحدود، توتر يجسده مسعى الفنان لتخطي وتجاوز محدوديته المادية، للعروج نحو زمانية المطلق اللامتناهي. فضلاً على ان الفنان لوّن الرأس بلون ازرق للدلالة على النفس الأمارة بالسوء، لذا فهي تعمل جاهدة على الترقي بها من مرتبة إلى مرتبة فأخرى، حتى الوصول إلى مرتبة النفس الكاملة، من خلال ممارسة الطقوس العبادية والذي يعد الذكر احد الطقوس التي يصل بها العبد إلى الله تعالى. لذا فالفنان يجسد البعد الروحي في محاولة للبحث عن الجوهر الحقيقي عبر تجاوز المدركات الحسية وتمظهرات العالم المادي المكاني، إلى ما هو زماني ومطلق. فعبر الفنان بذلك شكلاً ومضموناً من خلال خطوطه وأشكاله وألوانه.

لقد عمل الفنان على تجريد منجزه البصري ليعوّل على المضمون الباطني الذي يمثله الموضوع، ذلك بالابتعاد وتجاوز كل ما هو تشخيصي، فهو محاولة للتعبير عن ماهية الوجود؛ لان الوجود في نهاية الأمر يعود لخالقه، فهو الأول والآخر والظاهر والباطن، لذا استعان بأشكال تجريدية تبتعد عن طبيعتها الفيزيقية لترتقي بما فوقها إلى طبيعة ذات منحى ميتافيزيقي، متخطياً بذلك حدود الحس، لتتحول الصورة الواقعية الحسية إلى صورة مجردة تنبض بالدلالات الرمزية الماورائية التي تتجاوز عالم الحس.

لقد انطلق الفنان بوعي خالص في تجسيد عمله الفني الذي يستند أيضاً إلى جموح الخيال، وقدرته على جلب الصور والأفكار الروحية، والذي أتاح للرؤية الحدسية الهيمنة على تمثيل البنية التكوينية وتجسيد الصورة الباطنية برؤية استبطانية بدلاً من الرؤية الحسية المستندة إلى الفعل الخارجي المادي، ذلك بالاعتماد على النظرة الميتافيزيقية ما فوق الواقعية، لتتخطى بذلك تمظهرات الأشكال مؤسسة لغة رمزية لامتناهية تقترب من لغة الصوفي، فهي ذات طابع معرفي وتعد محاولة وسعي دائم للاكتشاف والولوج إلى الغامض واختراق المظاهر

المادية نحو الباطن، أي اختراق الحجب، حيث يحاول الفنان ان يبث خطاباً رمزياً من خلال مغايرته لأشكال الواقع المألوف عبر التغريب، إلا انه يحيط بالمضمون الداخلي الروحي لذلك الخطاب.

إن الصورة الفنية بأبعادها الاستبطانية ذات دلالات روحية لا تنتهي عند حد، ذلك لأنها لا تخضع لقوانين المنطق أو الحدود الزمكانية، بل تفسح مجالاً واسعاً للغوص بعيداً وراء المعاني العميقة، حيث الحقيقة الإلهية وما سعي الفنان إلا تجسيد لتلك الحقيقة انطلاقاً من البعد الذاتي والنفسي في محاولة لمعرفتها بغية الوصول إليها من خلال حصول المعارف أو التوجهات الصوفية، عندئذ يصل به إلى الذوبان والتماهي بها. لذا تستمد الرؤية الروحية الصوفية من خلال زهد الفنان وحدسه وخياله وتأمله العميق في تمظهرات الوجود والإحساس بمفارقته، والغور في باطنه والاقتراب من الجمال المطلق وتجلياته، المتمثلة في هذا الخطاب الذي يقوم على جدل علاقة المتناهي واللامتناهي بين المحدود واللامحدود. فهذا النص التشكيلي يعد وليد التوافق بين مظاهر الوجود الظاهرة والباطنة لذلك يصل إلى معناه من خلال الكشف والمشاهدة والإشراق وعبر معراج التجربة الروحية.

فضلاً عما سبق فان النص التشكيلي لدى الفنان لما كان قائماً على جدلية الظاهر والباطن في وحدة الوجود، وصلتها بالله تعالى خالق الوجود، هذا يحيلنا إلى بنية الخطاب التي تؤكد أيضا على النور والظلمة من خلال التضاد الذي جسده الفنان، النور الذي يمثل تجليات النور الإلهي وهو الطريق الذي اتخذه العبد في عروجه من الوجود المادي إلى الوجود الروحي، بينما الظلمة تدل على ظواهر الوجود، والتي يحاول العبد بتجاوزها عبر ممارساته الروحية في البحث عن الحقيقية ممثلة بالنور الإلهي.

ووصولا إلى مرحلة الثمانينيات فقد شهدت هذه المرحلة ولادة وتأسيس الكثير من (الجماعات الفنية)* التي استطاعت أن تعيد النظر في بنية العمل الفني شكلاً ومضموناً فثمة مهارات ومواهب عاشت أعماق المضمون، وقد امتازت هذه التجارب بالطموح وبلغت ذروتها في أزمة (التقنيات)* والتكرار للخروج منها بانجازات تعيد للفن حياته الداخلية وخطابه الإنساني والروحي معاً [1]. ويشير (نوري الراوي) حول الرؤية الفنية خلال عقد الثمانينيات أنها " تحولت إلى الرمزية التجريدية، التي تتميز عادة بقوة الحدس، التي تتصل بالبواعث الغريزية العميقة

---

* الجماعات الفنية التي ظهرت في هذا العقد هي:

أ- جماعة 17 تموز للفن الحديث، ضمت كل من الفنانين عامر العبيدي، سلمان عباس، سهام السعودي، خضير الشكرجي، سالم الدباغ، سهيل الهنداوي، حميد العطار، أقيم معرضها الأول في عام 1980 على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث كما قدمت المعرض الثاني والثالث في السنوات التي تلت على القائمة نفسها، وانضمت الفنانة ليلى العطار إلى الجماعة بعدئذ. للمزيد ينظر:(عبد الأمير، عاصم: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، مصدر سابق، ص 115).

ب- جماعة الأربعة: ضمت الفنانين فاخر محمد، محمد صبري، حسن عبود، عاصم عبد الأمير وأقامت ستة معارض أقيم الأول على قاعة جواد سليم المتحف الوطني عام 1982، فيما أقيمت المعارض التالية على قاعة الرواق تباعا 1983، 1984، 1987، 1989، للمزيد (راجع دليل معرض جماعة الأربعة الرابع، بغداد، 1987).

* اتسم جيل الثمانينيات بصياغة سمات تحديثية على وفق رؤيا معاصرة بنيت على محاور عدة منها: التأثر بطروحات الفن الغربي، التأثر بطروحات الفن الرافديني التأثر بالتراث الملحمي، اثر الحرب في نشوء فن يحاكي الواقع ولكن بأسلوب حديث التأثر بفنون ما بعد الحداثة. الإفادة من طرق وأساليب التجريب في التقنيات والوسائل الفنية لخلق مضامين اجتماعية وسياسية من خلال إبراز أشكال اقرب إلى التعبيرية. المزيد ينظر: العناوي، محمد عبيد: سمات التحديث في رسوم فاخر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2009، ص 10.

1 - السامرائي، إخلاص ياسين: التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعدي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006،ص133.

لحفظ النوع، ولعل ذلك ما واجهه الفنان الرافديني، على مدى حضارته القديمة المتعاقبة، وإن ابرز آثارها، قد تمثل في مجمل الحركة الفنية، التي اتسمت بحرية الشكل، والاختزال، والتبسيط، والاقتصاد في التفاصيل الشكلية. وكان ذلك من اجل إشباع حس جمالي، أو استجابة لشعور، ومعتقد غيبي، وديني غامض"[1].

وتعد (جماعة الأربعة) إحدى الجماعات الفنية التي برزت في العقد الثمانيني، ويعد (عاصم عبد الأمير) احد فناني هذه الجماعة، فهو يقول: إن هؤلاء الأربعة جلبوا الانتباه إلى تباين مستويات التلقين لخطابهم، إن بمقدور الفن العراقي حمل بذرة نمائه من داخله، وكان كل منهم يسعى لاقتراح وسائل تصويرية تطبع العلاقة مع الذائقة على نحو مفارق، وكان اجتماعهم يبشر بانتصار روحي على الشكل، والشكل على التزيين. زد على ذلك تحطيم النظرة الخطأ للأسلوبية يوم فهمت على أنها ترديدات ميكانيكية ينبغي التسليم بها. وان هذه الجماعة ترعرعت في أجواء الحرب وما بعد الحصار فلم يدع الفرصة على فداحتها تفلت من بين أيديهم وكانت مأساتهم هذه لم تجرفهم إلى الضياع، إنما حولوا زخمها المتصاعد إلى منجزات تنويرية[2]. فالفنان (فاخر محمد* 1954-) امتزج ما بين الواقع والخيال في تصوير نتاج يمتلك بعداً روحياً صوفياً، من خلال بحثه عن الجوهري والمخفي، حيث يقترح الفنان (وضع مسافة بين الوجود الشيئي

---

1 - الراوي، نوري: اقترابات من شواطئ التجريد، مجلة نزوى، العدد 17، سلطنة عمان، 1999، ص148.

2 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، مصدر سابق، ص 79- 80.

* فاخر محمد (1954-)، حصل على بكالوريوس رسم عام 1977، عام 1980 حصل على دبلوم عالي رسم، حصل على الدكتوراه عام 2002، لديه عدد من المعارض الشخصية، ومشاركات في العديد من المعارض والمهرجانات داخل وخارج القطر، يشغل حالياً منصب عميد كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

والخطاب البصري، لا بمعنى الإنكار وإنما التوكيد والارتفاع بخواصه الجوهرية، فخطاباته تحفل بالتنويع الباطني فيما تتوحد في مظهريتها الزخرفية دون الهبوط بها إلى سفح التزيين كما يحدث في الزخرفة الإسلامية، غير ان الجوهر عنده يبقى مرتهناً داخل الخطاب لا خارجه)[1].

كما انه تبنى وجهة نظر تطهيرية في رؤيته حيث الموت (نتيجة الفناء) معادل للحياة بالنسبة للخلاص الإنساني[2]، الأمر الذي جعل الفنان يزداد اهتماماً في تحليل وإعادة تركيب الأشكال في رسوماته، ومزيداً من التعالي في إشغال مساحة العمل الفني بمقاربات نصية، تستجمع جزئيات العناصر الفاعلة للإطاحة بكل مألوفية الصور وتداوليتها، وليختزل في النهاية رغبته في تقصي صور اللامرئي، بتقويض البنى الدلالية والمعرفية للأشكال والصور وتفاصيلها الجزئية، وإعادة إنتاجها لتستوعب مدركات البناء التكويني للعمل الفني وما يحمله من خصائص تقنية وأسلوبية متميزة[3]. ان الفنان يسلط في خطابه البصري رموزاً مغيبة بالزخرفة أو هكذا مستمدة فحواها من الخط واللون مكتسبة صفة الايقون مرة وصفة الرمز مرة أخرى ومتمظهرة كزخرفة، إن استقراء الرسام للزخرفة في منجزه التشكيلي له وجه كوني حيث الأشكال الخلفية ذات لغة عالمية ضمن رموز وثقت ظهورها بأعمال فنية عالمية[4].

---

1 - عبد الأمير، عاصم: فاخر محمد رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم، دليل معرض الفنان فاخر محمد، قاعة حوار، بغداد، 1996.

2 - النجار، علي: مقالة مقتبسة أصلاً من جريدة القدس العربي، لندن 1997 في دليل المعرض الشخصي للفنان فاخر محمد في قاعة اثر بغداد، 1998.

3 - القره غولي، محمد علي علوان: ايقوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد، مقاربة نقدية، صحيفة الأديب، العدد(175)، بغداد، في 10 أيلول 2008، ص 20.

4 - ماالله،هناء: مقالة مقتبسة أصلاً من جريدة القدس العربي، لندن 1994، في دليل معرض الفنان فاخر محمد في قاعة اثر، بغداد، 1998.

وقد مر الفنان بعدة مراحل لكي ينتج بذلك أساليب متنوعة وفق رؤية إبداعية تتسم بالتجريد والاختزال لأجل الوصول إلى اللاتناهي، وبهذا الصدد يقول (فاخر محمد): " إن في الرسم الحديث يمكن أن نجمع البيت والشجرة والحيوان والإنسان في وحدة خليقية، وهذا لا يتم إلا بتغيب أشكال الحسي المدرك الثابت، من اجل تحقيق المطلق الجمالي في الشكل لا بد من التضحية بالزائل المتحرك، هذا الفهم يشترك فيه الفن والدين والفلسفة، وهذا في حقيقة الأمر خيط رابط بهذه القوى تبتغي اللاتناهي والمطلق أو الكلي، ولا يتم هذا إلا بفعل التجريد واستخلاص الشكل"[(1)].

لذا ان اختزالات الفنان للأشكال والخطوط والألوان جعلت منه يبحث عن المطلق واللامرئي بزهد ونشوة صوفية يتوحد فيها الذاتي بالموضوعي كما في الشكل (63). اذ صوَّر الفنان في هذا العمل تكويناً رباعي الشكل، قسم إلى أربعة مربعات متساوية تقريباً وملونة بـ(الأخضر والأحمر والأسود والأزرق)، ورسم داخل المربع الأخضر حروفاً من (القران الكريم) وهي (كهيعص)* وبعض النقاط ودائرة صغيرة، كما وضع الفنان قطعة قماش في وسط العمل وبشكل عمودي بطريقة الكولاج (الإلصاق).

من الواضح في هذا المنجز الفني ان الفنان (فاخر محمد) انطلق من البعد الباطني الروحي في تجسيد إيحاءات المطلق (الله) سبحانه وتعالى وصلته بالنسبي (العباد)، وان هذه الصلة قائمة بين عالمين العالم الفاني والعالم الأبدي، إذ يجسد حقيقة تتصل بالمعتقد الديني للفنان والذي يتفاعل مع جوهر التوجهات الدينية

---

1 - الزيدي، خضير: حوار مع الفنان فاخر محمد، صحيفة البيان، العدد (305) في 26 / 4 / 2006، ص6.

* كهيعص: قيل ان هذه الحروف تدل على أسماء الله (كريم، هادي، حكيم، عليم، صادق) وقيل هي تسكيت للكفار، وقيل للدلالة على بقاء الأقوام وأعمارهم. ينظر: الطباطبائي، محمد حسين: مختصر تفسير الميزان، ط2، 1426هـ، ص362.

والطروحات الفكرية التي جاءت بها الصوفية في ان تلك العلاقة تعد علاقة عمادها الحياة الروحية والسعي إلى استبدال ما هو أدنى بما هو أعلى، من خلال تسامي الروح وتطهير النفس من عالم المادة، وفي الترفّع عما هو دنيوي والتطلّع إلى ما هو الهي متعال.

إن إعراض الفنان وعدم الرغبة إلى تجسيد موضوعه بمعطيات تفصيلية شكلاً ومضموناً جعل من خطابه ذي منحى زهدي، إذ يحتضن شكلاً ولوناً في غاية التبسيط والاختزال، ليقتصر على ما هو أزكى وأدل؛ لان الزهد يعد انصراف الرغبة عن شيء ما إلى ما هو خير منه وأفضل.

ان الكمال الروحي للفنان يتمثل ويتحقق في هذا المنجز من خلال بحثه المطلق عن الحقيقة وجوهرها الذي أفضى إلى التصور الصحيح عن قيم الحياة الدنيوية وعالمها المادي، فالحقيقة تتجسد في هذا السطح التصويري عبر الإشارة التي مثّلها الفنان باليد وهي تعلن عن وجود تلك الحقيقة في عالم السموات العلى عالم الزمان المطلق وليس عالم الأرض السفلى، كما تتجسد في تلك الحروف الرحمانية (كهيعص)، إذ كل حرف من هذه الحروف يدل على دلالة دينية مرتبطة بالصفات الإلهية، فالفنان يتخلص في خطابه مما هو مكاني إلى ما هو زماني، كما لدى الصوفي في تخلصه من صورة المكان والزمان الفيزيقي إلى ما هو ماورائي، أي بمعنى ان كليهما يحاول عزوف العالم العياني المتغير والزائل والتزاماته المحدودة ؛ بوصف ان ذلك يشكل وسيلة لبلوغ الحقيقة الجوهرية لماهية الوجود. لذا فالخطاب البصري جاء ليفصح عن البعد الصوفي، حيث استطاع ان يفلت من المفهوم المادي المحدود إلى المفهوم الكلي المتجانس مع الفكر الروحي. وبالتالي استطاع الفنان ان يتجرَّد ويجرِّد هذا الخطاب من خلال ابتعاده عن المألوف والتشخيصي ليرتكز في معناه الباطني على ما ورائية الوجود الواقعي بنظرة ميتافيزيقية تصل إلى حد الاستبصار العميق، الذي يتجاوز بكثير المظهر السطحي لأشياء الواقع.

تعد قدرة الفنان على استدراج ما هو روحي صورياً وفكرياً وبطريقة تجريدية إنما يعود إلى الخيال الذي يتوسط العقل والحس ؛ بوصفه قوة إدراكية، إذ " إليه ينزل المعنى وإليه يرتفع المحسوس"[1]، فهو قادر على النفاذ والوصول إلى المضمون الكامن خلف الأشياء. لذا فالفنان يقيم صلة بين عالم الحسيات الجزئي وعالم الروح الكلي عبر ذلك الخيال، ولعل اشتغالات الفنان لمفردات منجزه التصويري المتمثلة بالحرف واللون والشكل يعد خيالاً ورؤية حدسية متعالية، إذ إن الحروف رسمت بلون اسود على المربع الأخضر لتشكل انسجاماً مع المربع الأسود، لان الأخضر كما يقول (الفيروزابادي): (الأخضر هو لون بين السواد والبياض، والى السواد اقرب)؛ ولهذا سمي الأسود اخضر والأخضر اسود[2]، وبذلك فالفنان يحاول من خلال اللون الأخضر الذي يدل على الزهد والإخلاص والورع، ترك كل ما يتعلق بالأمور الدنيوية، فجسّد علاقة روحية بين اللون الأخضر والحروف ذات الصفات الإلهية، فاللونان الأسود والأخضر في القسم الأعلى من المنجز يمثلان العالم العلوي الإلهي. والقسم الأسفل منه يمثل العالم السفلي، إذ قسّم إلى مربعين بلون أحمر والآخر بلون أزرق، على اعتبار إن اللون الأحمر يمثل العالم المادي، واللون الأزرق كما يرى الصوفية يمثل الصفات الرذيلة وهي صفات النفس الأمارة بالسوء، فضلاً على ان الفنان برز شكل اليد وهي مرفوعة إلى الأعلى من العالم السفلي إلى العالم العلوي، عالم الحقيقة الإلهية ؛ بوصف ان عالم الآخرة خير من عالم الدنيا، ﴿وَمَا عِندَ ٱللَّهِ خَيۡرٞ وَأَبۡقَىٰٓ﴾ (سورة الشورى: من الآية36)، ﴿وَٱلۡأٓخِرَةُ خَيۡرٞ وَأَبۡقَىٰٓ﴾ (سورة الأعلى:الآية 17)، لذا يتسامى الفنان بتخلصه من العالم المادي بصفاته المذمومة لينطلق نحو المطلق

---

1 - ابن عربي، محي الدين بن علي بن محمد: الفتوحات المكية، ج2،دار إحياء التراث العربي، المصدر السابق، ص384.

2 - الفيروزابادي، محمد الدين محمد: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز،ج2، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية بيروت، ب ت، ص135.

واللامتناهي بشكل صوفي. فهو يستمد رؤيته الفنية من خلال الحدس والتأمل العميق في تمظهرات عالم الوجود الحسي والإحساس العالي بمغادرته، بنظرة استبطانية تتمثل بما فوق الواقع، والوصول إلى الجمال الكلي والمطلق.

وانطلاقاً من الأبعاد الروحية لمفردات الخطاب البصري والتي تصدر عن مكنونات الفنان الداخلية فان التصوف يتجلى ويبدو واضحاً فيه، فمضمونه يتجسد من خلال العلاقات بين الأشكال المربعة وما تحويه من رموز ومعان استبطانية للكشف عن جوهر الحقيقة المثالية التي يسعى إليها الفنان، فالرمز والإشارة لديه تعد كسراً للمدرك البصري، ومغايرة لعالم الواقع، إنها إشارة ذات تجليات صوفية، لذا يقف وراء هذا الإبداع حوافز منبثقة من معاناة الذات في البحث عن الحقيقة، ذلك لشدة تعلقها باللامتناهي وسعيها إلى إدراكه، الأمر الذي جعل هذا الخطاب محمّلاً بلغة رمزية ذات منحى صوفي.

أما الفنان (هاشم حنون)* فانه يركز في منجزه على ايقونات الفن الرافديني، كما يعد الجسد الانساني جزءاً مهماً في موضوعة السطح التصويري لديه ؛ بوصفه موطناً للقداسة على الرغم من كونه فانياً، فهناك جزء روحي يحمل القداسة ذات الطبيعة غير المادية وهي ترتفع إلى السماء كتلة هلامية لا معالم محددة لها وهي في طريقها نحو السماء(1). وفي ذات الصدد يقول (عاصم

---

* هاشم حنون: فنان تشكيلي من مواليد البصرة/العراق، عام 1957، في عام 1979 تخرج في معهد الفنون الجميلة/ قسم الرسم، وفي عام 1999، حصل على بكالوريوس نحت من أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، عضو جمعية التشكيليين العراقيين، وعضو جمعية بابل للفنون الفرنسية، أقام معارضه الشخصية عام (1990، 1993، 1995، 1998، 1999، 2002)، له العديد من المشاركات الفنية، حصل عام 1987 جائزة فائق حسن الذهبية الأولى بالرسم/معرض الشباب. المزيد ينظر: الموقع الرسمي للفنان هاشم حنون على شبكة المعلومات العالمية www. hashim hannoon.com.

1- http://www.adabfan.com/composition/4129.html

عبد الأمير): " فثمة أشكال تراثية أدمية ذات قيم جمالية لونية متناثرة على جسد الكتلة التصويرية تأخذ هي الأخرى طابعاً طفولياً على الأرجح بما يجعل منها في خاتمة المطاف مسرحاً يضج بمشاهد الضياع والشهادة، واحتدام التداعيات، وستتحول هذه الكتل إلى سطوح يتنازعها التفتت والانتشار على السطح وتأخذ قيمتها الجمالية من التجانسات اللونية بفصائل محددة، ومسحة الغموض الآسر التي تطغى عليها التراكيب والوحداتالخليقية، أو الرمزية "[1].

ان (هاشم حنون) يوزع أشكال لوحاته ومراكز الثقل فيها اعتماداً علي بعض من الأنظمة الخفية التي يمكن عدها (البنية الهيكلية المتجهة)، والتي تستند إلى الأساس الرياضي والهندسي[2]، فالمفردات التي شكلها (حنون) في منجزه الفني تشكل رافداً مهما للوصول إلى التسامي، وهذا ما جعل خطوطه وألوانه المتضادة تحمل إيحاءات ومضامين صوفية كما في الشكل (64) الذي يمثل فضاءً مفتوحاً وضع في الجهة اليمنى السفلى مساحة مربعة الشكل باللون الأزرق الفاتح، وفي الجهة الشمالية منه وضع مستطيلاً باللون الأزرق الفاتح، ويحد المساحة المربعة من الأعلى مستطيل باللون الأحمر.

عمد الفنان في هذا المنجز على الإقلال من استخدامه للخط والشكل واللون، ليبدو بذلك انه يحمل زهداً عالياً، يدل على أن الفنان يتسم بالزهد الذي يعد من بواكير الحياة الروحية وما يتبعه من ترفُّع فوق متاع الحياة الدنيوية، ومن ثم انعكس ذلك الزهد في حياته العملية لاسيما نتاجه الفني، والتأكيد على المعنى الكامن خلف مظاهر تلك الحياة، مما جعل خطوطه وأشكاله وألوانه تتسم بالبساطة والاختزال الشديدين. إذ يحاول بذلك الفنان ان ينفذ إلى أغوار تجربة روحية عميقة تتأسس عبر الكشف وترك ملذات الدنيا وشهواتها رغبة في

---

1 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة وتكييف، المصدر السابق، ص92.

2 - http://www.al-bayyna.com/modules.php

الخلاص وتطلعاً إلى تطهير النفس استعداداً للوصول إلى الجوهر الحقيقي عبر روحانية متعالية، ومن خلال تجاوز الحسي بزمكانيته المحدودة، أي تخطي كل ما هو مكاني إلى ما هو أثيري وزماني مطلق. لتتحول بذلك التجربة الذاتية والروحية للفنان إلى خطاب تصويري يتسم بفضاء فني مفتوح يستوعب الرؤية وتتكثف فيه الدلالات والمضامين المحكومة والمرتبطة بالوعي والإدراك والاستجابة للموقف الانفعالي والوجداني والروحي، وعلى الرغم من اتخاذ التجربة الروحية شكلاً من أشكال التعبير الإبداعي الذي قد يبدو واضحاً وقريباً من الفهم، إلا أنها لا تخلو من غموض وأسرار تحتجب دلالات ومعان في العمق الباطني تنأى على الاكتشاف والمواجهة السطحية المباشرة للخطاب التشكيلي الفني، وبذلك عمل الفنان (هاشم حنون) على تجسيد هذا الخطاب بتجريدية عالية، من خلال تمثيل الأشكال الواقعية بتجريدها وتحويرها وبث ما وراءها من المعاني التي ترتبط بروحية صوفية.

إن ابتعاد الفنان عن التجسيم والتشخيص وتأكيده على المعنى الباطني يعد احد توجهات الفكر الإسلامي، لا سيما الفكر الصوفي، لان التشخيصية تمس وترتبط بصورة مباشرة بالواقع المادي، لذا عمل الصوفي على عزوفه عن عالم المادة بتجرّده منه في سبيل الارتقاء والوصول إلى عالم الروح المطلق، وهذا ما لجأ إليه الفنان (حنون) في تصويره لهذا المنجز برؤية تجريدية انطلاقاً من حسه الديني الذي يدفعه إلى إذابة بعده الوجداني مع روحية العقيدة ذاتها، فهي تحمل في أعماقها مضامين مطلقة ولا متناهية، وهذا يبدو واضحاً في سطحه التصويري حيث اتخذ من الزخرفة والخط وتكراراته نموذجاً للتعبير عما يحمله هذا الخطاب من أبعاد تتسلق مع منطلقات وتجليات إسلامية صوفية.

إن سعي الفنان للبحث عن الحقيقة اللامتناهية جعل منه يجسّد الخط (المستقيم والمائل والمنحني) بطريقة زخرفية فعمل على تكرار الخط المستقيم العمودي بوصفه يحمل معاني تحيل إلى الإحساس بالمطلق عبر استغراقات

لامتدادات إيقاعية لا نهائية، وهو أيضاً يعد اقرب مسافة بين نقطتين بين الإنسان (الفنان) وبين غاية الغايات (الله) تعالى. فضلاً على الخط المنحي الذي شكّل منه الفنان زخرفة متماثلة ومكررة، توحي بالديمومة والاستمرارية نحو اللامتناهي. ان توظيفه للزخرفة وتكراراتها فوق الشكل الإنساني تأكيد على البعد الديني للإنسان وممارسته للعبادات ومنها الذكر، فهي توصل إلى الالتقاء بالذات الإلهية، فالمريد يعمل جاهداً على العروج نحو اللامتناهي والمطلق ؛ على اعتبار ان الروح تعود إلى خالقها، وبذلك يصل الذاكر إلى حد الذوبان والفناء به تعالى. وفي ذات السياق جسد الفنان التماهي في هذا الخطاب من خلال ذوبان خطوطه وأشكاله وألوانه لتتماهى في فضاء السطح التصويري وتتلاشى كلياً بروحية تتعالى وترتقي على كل ما هو حسي إلى ما هو روحي ولا متناهي، وهذا التماهي يتفاعل مع مضمون الخطاب الناشئ من البعد الباطني والشعور الوجداني للفنان من خلال تجربته الروحية التي تلتقي مع التجربة الصوفية في التعالي على الماديات من جهة، وإيجاد الماهيات الحقيقية التي توصل عبر ممارسات عبادية إلى حقيقة الحقائق الله تعالى من جهة أخرى.

كما يخترق الخيال لدى الفنان (هاشم حنون) غلاف الواقع ويجرّده من مادته ومرجعياته المألوفة وعلائقه وعوارضه، موغلاً في المجهول ووصولاً إلى الجوهر والعوالم اللانهائية، ليصبح بذلك خيالاً غريباً من خلال استنطاق الصور والأفكار الروحية المجرّدة عن الواقع، وقد عمد الفنان إلى تقديم هذه الصور والأفكار على نحو لم يطابق الواقع صورياً ليخرج التعبير في مستوى روحي وجمالي يستدل على رؤية خيالية وحدسية صوفية.

لذا شكّل الخيال والحدس بعدين أساسيين في وعي الفنان بحقيقة الوجود، فجاءت هذه التجربة المتمثلة بهذا العمل الفني موجهة بطاقات الروح والفكر والوجدان، ويحدد مسارها كلاً من الخيال والحدس ؛ بوصفهما صدى النفس والذات. فتتجرّد الذات من ماديتها، مما جعل الفنان يعتمد الرؤية والنظرة

ما فوق الواقعية للأشياء والكون والوجود، ليشكّل وفق رؤيته الحدسية صورة متعلقة بالذهن بعيداً عن ارض الواقع ومعطياته، ليمنحه أبعاداً جمالية مطلقة، بعيدة عن محدودية الجمال الحسي.

إن اللغة التي يتعامل بها الفنان في توضيح ممارساته الفنية وتفسير تجربته الروحية تعد لغة رمزية، فرؤية الفنان (حنون) إلى العالم تتم وفقاً لآليات تحول الواقع إلى عالم من الرموز، ذلك للتعبير عن الحقيقة الداخلية، والوصول إلى قلب الحقيقة من خلال التجربة الصوفية التي تسعى دائماً نحو الانعتاق الروحي والذهني والتغلب على الدنيوي، وبالتالي جسد الفنان هذه اللغة من خلال رمزية الفضاء المفتوح الذي يدل على اللامتناهي واللامحدود، فضلاً على خطوطه وأشكاله التي تحمل رمزية مغايرة للواقع، فجاءت تعبر عن معانٍ باطنية حقيقية من خلال التغريب وكسر المدرك البصري الحسي، ذلك لاختراق المظاهر المادية نحو الباطن، وهي محاولة للتعبير بلغة تتناسب مع تعالي الفنان وترفعه عن انحطاط الواقع، لذا فهذا المنجز الفني ليس إلا تأكيداً لرؤية أكثر مباشرة للحقيقة، حيث يعبر عن تجليات التصوف بأبعاده الجمالية والمفاهيمية والمعرفية التي توصل إلى الحق والخير والجمال.

كما ان هناك تداولية للمقاربات الصوفية في نتاجات الرسم العراقي تتمثل عبر ارتقاءات الروح، وفي تجارب سيل من المكاشفات، إذ ترتقي الفنانة (هناء مالله) اتساقاً ومنظورات أحاطية علوية ترى فيها كل شيء لانساق قد نظمت في جغرافية الإشارة والرمز، لمنظورات لا تعرف شكل المنظور المغلق بالرؤية، أو المغلق بالمعنى، منظورات تقدم انساقاً من الكائنات الوجلة أمام جلالات ذات مهيبة ولا متناهية، في لهاثات روحية لـ(ابن عربي والحلاج ورابعة العدوية)[1].

---

1 - وادي، علي شناوة: التجارب الأخيرة لهناء مالله، سيميائية الروحي وفلسفة التغريب، مجلة تشكيل، العدد(5)، السنة الثانية، دائرة الفنون، وزارة الثقافة، العراق، 2009، ص94.

لقد عملت (مالله) على المزاوجة بين المنجز الأسطوري والرمزي، والتجريدي، والأكاديمي، وهي تغيب الشواخص إلى غير ما رجعة في سلسلة رسوماتها فيما بعد حتى بدت أكثر اهتماماً بالمنجز التصويري وفي محاولة لفك أسرار العلاقات وسحر تراكيبها، فنلحظ أعمالها تميل إلى نزعة هندسية عقلية محملة برموز أسطورية[1]. كما عملت على ترميز أشكالها واختزالها وتحويرها إلى أشكال هندسية أو إلى لطخة فرشاة أو حزوز أو خدوش، وهذا يؤشر على إدراك الرسامة إلى انه ليس هناك استقرار شكلي للمرئيات[2]، لذا فالسطح التصويري لدى (مالله) يطفح بلغة أشارية سابحة في فضاء لامتناه، من خلال التكرار والتربيع وجعلت من فضاء المنجز البصري مادة خام، فهي تورد: "يستبطن سطح اللوحة المحسوس (مادتها الخام) رؤية الفنان مثلما تستبطن رؤية الفنان مادة اللوحة الخام المختارة. اللوحة في هذه الحالة، مساحة أو فرصة لاشتباك المادة الخام (المدركة حسياً) مع امتداداتها المتخيلة والمؤوَّلة "[3]. لقد أعطت الفنانة للوجود وعناصره بعداً روحياً، كونها تستند إلى تأثيرات الفكر الصوفي في طروحاته، وبذلك فهي تبحث في منجزها التصويري عن اللامرئي وبشكل حدسي وخيالي، مما جعل الفنانة تعمل على تقويض الأشكال التشخيصية والتعويل على توصيفات ازاحية تتوسم ما وراء الأشياء مستلهمة المنظومات الاشارية والرمزية التي تحاكي كل ما هو مثالي ومتعال ومتسام.

إن الخطاب البصري الشكل (65)يمثل غاية في التجريد إذ ان (هناء مالله) إنما تبحث في الخالص، فالعمل يستند ببنيته ذات الطابع الاختزالي إلى الصيغة

---

1 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة وتكييف، المصدر السابق، ص98.

2 - مالله، هناء: إيقونات المحيط، دليل المعرض الشخصي السادس للفنانة، قاعة حوار، بغداد، 1996.

3 - مالله، هناء: المادة الخام، سطح اللوحة المحسوس والمتخيل، مجلة الفنون، العدد (24)، الأردن، 1996، ص49.

المجردة للشكل، فهو يحمل دلالات ذات طاقة تعبيرية تأويلية، من خلال استخدامها للخطوط التي تعد بؤرة الخطاب.

تنطلق (هناء مالله) من قاعدة أساسية تتمثل بالتوجهات الدينية وتأثيرات الفكر الصوفي، فإنها توغل عمقاً مع تعالي الروح بما يمنح ترسيخ ما هو صوفي في خطابات تعج بمكنونات الروحي، ففي هذا الخطاب يتورع الزهد ويحتضن السطح التصويري، حاملاً خطوطاً ومكوناً أشكالاً في غاية التكثيف والاختزال.

لقد تشكل هذا المنجز الفني من خلال الخطوط العمودية والأفقية والتي كونت عدة مربعات صغيرة، كما كسرت رتابة تلك المربعات المتكررة باستخدام خطوط مائلة ومتدرجة بلونها ؛ إن ذلك التجريد في الأشكال المضطربة لأثر من المخاضات الإنسانية التي تسعى إلى تجاوز تعاساتها واحباطاتها لتصل إلى ذات نقية كما في فلسفة شوبنهاور، تلك الفلسفة ذات التوجهات المثالية الصوفية، و(هناء مالله) تبتغي الوصول إلى اللامتناهي للأشكال الهندسية، وبذلك فقد شكلت علاقة جدلية مثالية من خلال المفهوم الروحي والعقلي لتمنح سمة التسامي فوق كل ما هو مرئي ومحدود، وبالتالي يتجلى التصوف عبر روحانية تتسامى على كل ما هو حسي، في سبيل الوصول إلى الحقيقة التي تستبطن ماهية الأشياء والوجود، ومن خلال التجاوز لزمكانية العالم الأرضي إلى زمانية تتوسم المطلق.

إن الأشكال المربعة التي حصلت نتيجة تقاطع الخطوط المستقيمة (الأفقية والعمودية) هي رمز للتوحيد ذي الإيحاءات والدلالات الرمزية الروحية في الفكر الإسلامي والصوفي، حيث تعد رموزاً نحو الحقيقة الإلهية ؛ لذا نجد في هذا الخطاب تكثيفاً للجمال الكوني الذي لا يمكن استقراؤه بالعين الباصرة، وإنما يستكشف من خلال البصيرة ؛ على اعتبار أن الخط المستقيم يشكل عنصراً أساسياً في التكوينات الهندسية التجريدية، والذي يعكس بعداً روحياً

في الفكر الديني، من خلال قوله تعالى: {اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ} (سورة الفاتحة: الآية 6)، والذي يدل على طريق الحق فهو السبيل للوصول للحق تعالى. لذا فاكتفاء الفنانة بالخطوط التي تشكّل بناءاً روحياً يتفاعل مع فضاء السطح التصويري، يدل على سمة التسطيح والتجريد التي تطغى في هذا المنجز، فهناك ابتعاد عما هو تشخيصي ومحاكاتي لموضوعات تتصل بالواقع، والنفاذ إلى ما وراءها، لتحقيق المعنى الحقيقي والخالص، أي المضمون الداخلي والروحي.

فضلا على أن الفنانة قد ابتعدت عن المنظور التقليدي، واقتربت من المنظور الروحي فأصبح فضاء اللوحة لا متناه، تنتشر فيه بقع لونية غامقة صغيرة وكبيرة في مناطق مختلفة من السطح التصويري، تكاد تكون متحركة وغير ثابتة، تساهم بشكل فاعل، كما بدأت تسعى بالعروج نحو المطلق واللامتناهي خاصة ان الفنانة في خطاباتها الأخيرة تشتغل على توجهات الصوفية لأستاذها الفنان (شاكر حسن آل سعيد)، ومن خلال سمة التكرار في تلك الخطوط والمربعات، فإنها تتوسم ديمومة مطلقة ذات حركة إيقاعية لا تقف عند حد ما، بل تتجه نحو اللامتناهي. مثلما يسعى الصوفي في ذكره لله تعالى تكراراً قياماً وقعوداً لأجل الحصول على المراد الذي يتمثل في مرضاة الله سبحانه وتعالى والوصول إلى الحقيقة الربانية وبلوغ مرتبة التخلق بالحق، يقول الله عز وجل: ﴿ فَٱذۡكُرُونِيٓ أَذۡكُرۡكُمۡ وَٱشۡكُرُواْ لِي وَلَا تَكۡفُرُونِ ﴾ (سورة البقرة: الآية152).

إن هذا التعبير الروحي المتجسّد فنياً في السطح التصويري يعد تجلياً للتصوف، حيث ينهض هذا التعبير المشحون بقوى الخيال، وجوداً مبتدعاً تحولت فيه الصور والأفكار الروحية عن العادي والمعهود إلى ما هو غير مألوف، بهذه التجربة الوجدانية التي تستقطب أبعاد الرؤية، المتمثلة في هذا المعطى والتي تماهت فيها طبيعة الأشياء والوجود وحقائق المشاهدات. بما يمنح للخيال دوراً مهماً في ملء الفجوات وكشف ما وراء هذا النص من حقائق جوهرية مطلقة.

إن ارتسامات الأثر في هذا المنجز البصري تشتغل نسقياً في تشييدية بنائية اقرب منها إلى تكوين وجودي نسقي قصدي يقترب إلى حد ما من الإعجاز الإلهي كما في قوله تعالى: ﴿ إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ﴾ (سورة القمر: الآية 49)، وبذلك يأتي المنجز هنا في تنظيمية مبرمجة عالية الدقة والتنسيقي الذي يرتبط بالخلق الإلهي في نظم بنيوية تجريدية خالصة وبرؤية منظورية علوية ترتبط بعين الطائر، بما يمنح العمل الفني سمة خطاب صوفي يشتغل مع كل ما هو كلي وشمولي يتجاوز شيئية العالم ومحدودية زمكانيته.

لقد تخطّت الفنانة كل ما هو حسي وجزئي من خلال نظرتها للكون ما فوق الواقعية والموضوعية، إلى ما هو كلي يطفح في منظومة حدسية، لتحقيق علاقات في بنية النص التشكيلي ترتقي إلى نموذج مثالي يتمثل بالهندسية الخالصة، وإضفاء العمق الروحي وتأكيد الصلة بالجمال المطلق، وهذا ما نلمسه في اعتماد الفنانة (هناء مالله) على الرمز التجريدي المتمثل بمفردات هذا الخطاب، والتي تتوسم الخلاص من عالم المادة والالتقاء بعالم الروح المطلق، فضمن هذا المنحى الرمزي يقع هذا النص التشكيلي متجسداً بعظمة تأليفه، من خلال التغريب والغرابة ومنح أشكال خالصة بعيدة عن التجسيد الواقعي، فهي تمتزج بين الروحي والخيالي، وليس لجوء الفنانة إلى الرمز والخيال والحدس والاستبطان والاستبصار والكشف إلا قناعة راسخة تتوزع في مخاضاتها بين الخفي والمعلن والظاهر والباطن، وهذا ما يمنح الخطاب التشكيلي تقارباً صوفياً بأبعاده الجمالية والمعرفية والفكرية.

أما نتاجات العقد التسعيني فهي ذات تنوع ثري مابين المادي والروحي، مع الإفادة من التراث الحضاري والفكري الرافديني وتوجهات العقيدة الإسلامية، ويعد الفنان (كريم رسن) ممن انجذبوا منذ البداية إلى مدونات التاريخ الرافديني، مستخرجاً منها سماتها الأسطورية والتقنية والاشارية، إذ يقوم بإعادة الأشكال الخرافية أو الرموز، أو الخليقيات وتوجيهها الوجهة التي تتناسب مع

الإيقاع الشكلي والروحي، فهو بذلك يسير باتجاه بدائية يختلط فيها المنطق باللامنطق، الشكل باللاشكل[1].

لقد مارس (كريم رسن) ذاتيته وإنسانيته عبر العناصر المتلاشية بوجودها الشامل في السطح التصويري، والمتأمل في خطاباته يجد ان هناك خليطاً من الغرائبية يتوسم وحداته أياً كانت متخيلة أو ما يماثلها في الواقع، فهي تزيد من حجم الإحساس بمرارة القطيعة التي تجتاحنا مع ما حولنا. إن الطابع الأركيولوجي* جعل من كريم رسن ينجرف نحو حل اللغز لهذا الخيط السحري الذي يربط كائناته كلها حتى لتبدو لنا كما لو كانت لها لغة معروفة[2]. لذا اتخذ من الرسم طابعه الأركيولوجي، مزاوجاً بين المنطق الحفري ونزعة محيطية، وهذا الرسام الذي قدم نفسه بثبات ضمن معارض سلسلة جديدة، كان ينثر وحداته سواء كانت أسطورية، أم آدمية، أو حيوانية، في فضاء اللوحة بحرية تقترب من النظام الطبيعي، كما ينساق وراء فوضى مقصودة، مما جعله على رأس الرسامين التسعينيين الذين غمرهم الإحساس بتأسيس رسم يليق بمحنة جيلهم[3].

---

1 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، المصدر السابق، ص96-97.

* الاركيولوجي: Archeology، علم الحفريات استخدمه (ميشيل فوكو 1926 - 1984) للبحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة، أو الأبنية المعرفية الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها. كما انه منهج يشير إلى انه لا وجود لشيء وراء النص غير ان النص يحتوي في ثناياه على معان صامتة، ففيه يكمن معنى الوجود لا في الكلمات، بل من خلالها ينظر إلى ما وراءها.. المزيد ينظر: جعفر، عبد الوهاب: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، الإسكندرية، 1989، ص31.

2 - عبد الأمير، عاصم: كريم رسن، التراب المقدس، جريدة الجمهورية، العدد (8303)، السنة الخامسة والعشرين، الاثنين، 28/ أيلول، ربيع الثاني 1413، 1992، ص12.

3 - عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة وتكييف، مصدر سابق، ص96.

لقد تعامل (رسن) مع سطح اللوحة تعامل الزمن مع الأثر، فهو لم يعد مجرد أرضية بقدر ما يحمل دلالات يتحول فيها إلى اثر وشاهد على مجريات الزمن، فهناك تجليات لهذا الزمن الكوني تبقى آثاراً مدركة على ذلك السطح، فيعمل (رسن) على الكشف عن المخفي والمستور والكامن خلف ذلك السطح، فيقوم بتعريته وقشطه للتوصل إلى جوهرة العمل الفني[1]. وبذلك فهو يبحث عما حقيقي بروحية مثالية متعالية عبر ارتقائه للتشخيصي الذي يعد سجين المادة ليمنح الرمزي قوة روحية تحتضن الخطاب الفني. وفي احد خطاباته البصرية كما في الشكل (66) قسم الفنان العمل الفني المربع الشكل إلى مربعات صغيرة ويبلغ عددها (64) مربعاً، شكل الفنان فيها تكويناته من خلال الرموز والإشارات التي وضعت داخل كل مربع، فهو يبحث عن لغة خاصة للتعبير عن المضامين الجوهرية للموضوعات ذات المعاني الروحية.

استلهم الفنان رموزه من الموروث الحضاري وهي رموز تجريدية تعبر عن المكونات الداخلية والوجدانية والبعد المعرفي الذي يستند إلى توجهات الفنان ذات النزوع الطقسي الديني، إنها رموز تعبر عن عالم خفي ما ورائي، فقد استطاع الفنان أن يجسد علاقات روحية بين كل رمز وآخر، من خلال معالجات الفنان عبر الخطوط والألوان، فكانت هناك أشكال وإشارات ربما تدل على تمثيل العالم الكوني؛ بوصفه يشكل وجوداً ذا محمولات لمختلف المظاهر الحسية، والبواطن الروحية.

إن المربع لدى الفنان يحتفظ بدور بارز ويتخذ له مكاناً ضمن مرجعيات الفنان وتوجهاته، حيث يحتل المربع دوراً أساسياً في الفكر الصوفي من خلال اشتغالاته مع الطلاسم، كما يعد إشارة إلى عالم باقٍ في ذاكرة تهتم ليس

---

1 - مظفر، مي: دليل المعرض الشخصي للفنان كريم رسن، الرواق للفنون التشكيلية، البحرين، 2005.

بالحسي والمادي الزائل إنما بالروحاني والسرمدي، كما ان تشكيل الفنان للمربعات الحاملة للأشكال المختلفة نابعة من الأنساق التي يتضمنها الوجود بكل تمظهراته ؛ بوصفها تجليات الخالق، لقد وظف الفنان مفردات الوجود في هذا المنجز الفني كونها تعد كثرة صادرة من الواحد، لذا تشكل حضوراً من خلال شكلها، وغياباً للمعنى الكامن خلفها، وبذلك عمل الفنان على تمثيل وحدة الوجود التي أكّد عليها المتصوفة في طروحاتهم لا سيما (ابن عربي)، حيث تجمع الكائنات جميعها في كيان واحد، فالكون واحد في جوهره، فهو للّه وباللّه، بل هو اللّه جل وعلا، فهو الكون كله كما يرى (ابن عربي).

لذا فالفنان (رسن) يمتلك مهارة عالية في إنتاج العلامات الصورية، على اعتبار ان هذه العلامات لها تنوع في المدلول الباطني الذي طالما حاول الفنان الكشف عنه ؛ إن الخطوط التي استخدمها الفنان تتسم بالعفوية والمرونة فجاءت مقوسة ومنحنية، فضلا على أن الفنان استخدم المثلث في كثير من هذه المربعات الصغيرة والذي يجسد السمو والرفعة، والدائرة التي انتشرت بين ثنايا السطح التصويري لتشكل ديمومة وصيرورة، فكأنها قراءة زمانية، فأيقوناته ورموزه الغامضة تمتلك من القوى السحرية وما يجعلها حاملة لمضامين عدة، بعضها معلن والبعض الآخر مخفي وراء الأشكال، فهي تعلن عن إيقاعية أثيرية من خلال معالجات الفنان التقنية ؛ فالعمل الفني ذو لغة رمزية تصوفية، فابتعد (كريم رسن) عن التجسيم والتشبيه والتشخيص، إذ جاءت أشكاله تحمل تغريباً ومغايرة لأشكال الواقع المألوف، من خلال اختراقه للمظاهر والغور في باطنها، وبذلك عمل على كسر المدرك البصري الحسي إلى ما وراءه، وهذا ما دعا إليه الفنان المسلم في نتاجاته، فعمل على تبسيط الأشكال، والوصول بها حد الزهد الذي يعد احد المقامات التي يصل إليها العبد المريد عبر تركه أو ربما تخطي عتبة ما هو زائل ومادي ؛ بوصفه محدوداً بزمان ومكان حسيين.

لقد جعل (كريم رسن) سطحه التصويري بما فيه من مخزون علاماتي صادر من إدراكه، ليس من معطياته الحسية وإنما من خلال المعرفة الذهنية الذاتية ؛ بوصف ان تلك العلامات والرموز والإشارات تعبر عن معان ما ورائية غير معلنة بشكل مباشر. وبالتالي البحث عما هو حقيقي وكامن خلف تلك الأشكال المرمزة. وليس خافياً ان (رسن) في منجزه البصري هذا وغيره من المنجزات البصرية الأخرى التي تشتغل على شاكلة كهذه إنما ينتمي بتوجهاته الأسلوبية العامة مع التوجه الصوفي في منظومته العلاماتية الاشارية لدى الفنان الريادي في مثل هذه التوجهات الصوفية (شاكر حسن آل سعيد وهناء مالله).

لقد اعتمد الفنان مبدأ التجريد من خلال التبسيط والاختزال الشديدين في الخطوط والأشكال، فبعث رموزه لتستدل على ما وراء الواقع، وتأكيده على المضمون الباطني الذي تحمله، فضلاً على تقسيمات الفنان للعمل الفني فهي أشبه بالأوفاق التي تعمل لأجل طقوس دينية، إنها منظومة هندسية تعكس اكتشافه لسحر الكتابات والتشكيلات الخطية المرتبطة بعالم من الطلاسم والحروز، فتتحول بذلك أشكاله المجردة من دلالاتها الشكلية الظاهرية لتصبح علامات ورموز ومفردات تحمل مضامين ودلالات باطنية روحية تتجسد في تجريد صوفي مطلق. ان تقسيمه للسطح التصويري إلى وحدات متكررة (مربعة الشكل) متشابهة، إلا إنها مختلفة في مضامينها، تجعل من الخطاب جزءاً من ديمومة مستمرة وطاقة تعبيرية لما تتضمنه من نزوع إبداعي نحو المطلق واللامتناهي.

إن العملية الإبداعية للفنان وليدة نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل حيثيات الواقع وفقاً لمقتضيات الرؤية والتجربة الذاتية، من خلال الخلق والإبداع بين معطيات الواقع ومعطيات الإحساس والوجدان الداخلي الإنساني. إذ بالخيال تتولد الرؤية التي يشيّد عليها تصوّر الفنان (كريم رسن) للحقيقة المتمثلة في الوعي والمتجسدة في الخطاب التشكيلي، ليصبح بذلك احد المرجعيات الأساسية في تشكيل موقف الفنان من الحقائق الجوهرية للأشياء،

من خلال استحضاره للأفكار والصور الروحية، لخلق عالم غير متوقع يبني على لغة رمزية تستند إلى الغرابة والتغريب وينأى عن الواقعي والمألوف. كما ان اعتماد الفنان على النظرة ما فوق الواقعية يعد تأكيداً على الرؤية الحدسية الخالصة لتجسيد رؤى أكثر شمولاً وذات مقاصد كونية حقيقية مطلقة، لذا تتداول مقاربات التصوف من خلال حدس الفنان؛ بوصفه يخلق انسجاماً بين المفردات التصويرية وبين ما هو داخلي واستبطاني وذاتي لتحقيق رؤية شمولية أعمق تتسامى وترتقي على المعرفة والرؤية الحسية للعالم الأرضي.

أما الفنان (شداد عبد القهار) فقدبدت أعماله أكثر انزياحاً نحو اللامرئي واختفاء الأجزاء أو الرقع الفوتوغرافية، ومنظومته اللونية اقتحمت دلالة المعتم والإيهامي في لوحته، بما يحتمه الصراع بينما هو كائن، وبينما يجب أن يكون من عتمة تعلو البياض الذي هبط به إلى الأسفل موشحاً سطحه التصويري برموز عراقية وآثار غيبت ملامحها بفعل الضبابية، كونها خارجة من ركام الحرائق التي شهدتها مدينة الفنان (بغداد) الموروثات التي لحق بها الدمار هي حصيلة الجهد الإبداعي والفني على مدى حقب تاريخية مترابطة، حاول العراقي التمسك بها ولكنها في لحظة الفوضى التي حلت بنا واجتاحت محيطنا ذهب مهب الريح[1].

ان نتاجات الفنان تتحرر مما هو آني وجزئي لتسمو إلى ما هو كلي، إذ تسمح له خلق أبعاد جمالية تحتفظ بديمومتها، وتتصل بالجمال المطلق، فهي تعتمد في بعض الأحيان على العقل أكثر من العاطفة؛ ممزوجاً بانفعالات الروح؛ لان الجزئي والمادي الواقعي محدود وحسي وغير جوهري، فبدت أعماله المتخيلة تستبدل المنظور الواقعي بمنظور ما فوق الواقع يعتمد على مبدأ التسطيح، ويحاول

---

1 - الزيدي، جواد: مدونة البصر ارث الطين وذاكرة الزيت، الصباح الثقافي، 2008، ص50.

تحطيم الأشكال الواقعية وتحويرها والبحث عما وراءها وتجريدها لصالح الجوهري والحقيقي، كما في الشكل (67).

ويعد الرسام (عامر العبيدي) احد الرسامين المعاصرين الذي تنوعت نتاجاته طبقا ورؤيته الذاتية ففي احد خطاباته والذي يمثل الشكل (68) قسّم فيه الفنان (ألعبيدي) منجزه التشكيلي إلى قسمين، الأول يأخذ ثلث العمل تقريباً، لوّن باللون الأسود، أما الثاني والذي يشكل ثلثي العمل فقد جسد فيه شكلاً إنسانياً يتموضع في وسط العمل تقريباً، تحيطه مجموعة ضربات لونية، وهو يشير في يده اليسرى إلى اسم (اللّه) تعالى رافعاً يده اليمنى إلى الأعلى حيث يوجد مربع صغير فيه اسم (اللّه) تعالى بلون ابيض، وفي أسفل المنجز ضربات باللون الأصفر وتدرجاته على شكل وحدات مكررة مربعة الشكل.

ان اختيار الفنان لمفردات العمل الفني وتوظيفها لتجسيد فكرة ومضمون هذا المنجز دليل على وعي الفنان العميق بالتوجهات الإسلامية عامة وبالفكر الصوفي بصورة خاصة، أو لربما تأثر الفنان بالطروحات الصوفية، من حيث تجسيده لمفهوم وحدة الوجود من جهة ومن جهة أخرى العلاقة بين الإنسان (العبد) واللّه تعالى (المعبود).

لقد جسد (ألعبيدي) الوجود من خلال الضربات اللونية المتكثرة، والذي يشكل الإنسان نموذجاً لذلك الوجود، فاللّه الواحد هو الوجود الحق وما خلق تعالى من الموجودات بكثرتها ما هي إلا ممكنات ومحسوسات يتجلى فيها الوجود الإلهي الحق، فكل شيء زائل إلا هو ﴿كُلُّ شَيۡءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجۡهَهُۥ﴾ (سورة القصص: من الآية88)، فاللّه هو الوجود المحض، والكثرة والتعدد إنما في الأشياء القائمة به، فهو القيوم على كل شيء. ويتضح في هذا المنجز ان الفنان جسد العلاقة بين الإنسان الذي يعد احد الموجودات التي هي ممكنات عدمية، وبين اللّه الحق تعالى، إنها علاقة الافتقار الذاتي من جهة الممكنات والاستغناء الذاتي من جهة الحق، ويتمثل ذلك من خلال إشارة الإنسان في هذا الخطاب إلى

اسم (الله) تعالى، فهو محتاج إليه وبذلك يعمل الإنسان لمعرفة الحقيقة الإلهية عبر مجاهداته الروحية، وتجاوزه لتمظهرات العالم الحسي وعوالقه المادية، وممارساته للعبادات التي توصل إلى معرفة الله جل وعلا، وبذات الوقت تتم من خلال معرفة الإنسان لنفسه؛ على اعتبار ان " من عرف نفسه تجرّد " و " من عرف نفسه فقد عرف ربه "[1]. بهذا يتجلى التصوف في هذا العمل من خلال تجسيد الفنان لمفهوم الوجود من خلال تعبيره عن الوحدة في الكثرة، والظاهر والباطن. فإشارة اليد اليسرى إلى اسم (الله) تعالى الموجود بجانب شكل الإنسان تجسيد لتجليات الباري تعالى في الموجودات، وان إشارة اليد اليمنى إلى الأعلى حيث اسم (الله) عز وجل تجسيد إلى ان تلك الموجودات فانية ولم يبق سوى الحق تعالى، وان الله تعالى ظهر في الوجود باسمه الظاهر ودلّ على نفسه بالظهور في مظاهر أعيان الممكنات، كما بطن أيضاً من جهة اسمه الباطن. لذلك كان عالم الظاهر دليلاً على عالم الباطن، وهذا ما سعى إليه الإنسان المريد لتحقيق حالة الاحتجاب عن كل ما هو حسي حتى يتمكن من الاتصال بعالم الغيب عالم المعاني المجردة.

فضلاً على ان عناصر العمل الفني (الخط والشكل واللون) وظفّت بطريقة توحي بزهد الفنان عن عالم الحس، وتمثيله لعالم الروح فأصبحت عناصره مبسطّة ومختزلة بعيدة عن التفاصيل الواقعية والتجسيمية، فالشكل الإنساني يتميز بخطوط مستقيمة أفقية وعمودية تلتقي معاً مكونة شكلاً هندسياً قائماً يتخذ استقامة عمودية، وان هندسية الشكل (الإنسان والمربعات الصغيرة المتناثرة) تلتقي مع الفلسفة المثالية الأفلاطونية في وصف الجمال الحقيقي لأنه يكمن في الأشكال الهندسية. كما ان اختيار الفنان للألوان (الأزرق والأصفر والأحمر والأخضر والأبيض والأسود) يستدل على وعيه في مراتب النفس الإنسانية (التي سبق ذكرها في الفصل الثاني)، فأصبحت بذلك تتسم بالزهد من خلال

---

1 - التميمي، عبد الواحد الامدي: غرر الحكم ودرر الكلم، المصدر السابق، ص 582، 588.

تلك المراتب، وبالتالي فان بنية العمل الفني شكلاً ومضموناً تعبر عن الفعل الذي يقوم به الصوفي في مقاماته وأحواله للوصول إلى الحقيقة الكامنة في عالم الغيب.

ان تجسيد الفنان لهذا الخطاب عبر مضمونه ومن خلال الخط والشكل واللون يعد بحثاً عنالجوهري، وانطلاقاً من الأبعاد الروحانية والوجدانية الكامنة لدى الفنان من جهة والبعد الروحي لهذا النص من جهة أخرى، فضلاً على تخطي الفنان (ألعبيدي) وتجاوزه لمظاهر الوجود الحسية، بوصفها عوارض فانية ذات محدودية مكانية، ومن ثم الخروج من مظاهر التعدد الوهمية إلى الوحدة الحقيقية ذات الزمان المطلق. وهذا يقود إلى وصول الفنان إلى مقام التجرّد، حيث انعكس ذلك في السطح التصويري فأصبح العمل يحمل صبغة تجريدية، من خلال ابتعاد الفنان عن التشخيص والتمثيل التجسيمي، وتجسيد ماورائية الأشكال الواقعية، والغوص في المعاني الباطنية.

إن ان الخيال يلعب دوراً مهماً لدى المتصوفة لاسيما ابن عربي في وصفه للخيال الخلاّق (لقد تم توضيحه في الإطار النظري)، وهذا ما نجده لدى الفنان (ألعبيدي) من خلال إقامة صلة بين ذاته المبدعة وحقائق الأشياء والوجود، حيث يتظافر الفكر مع الشعور الداخلي والحقيقة مع الخيال في تقديم الحقيقة، لأنها تعد حقيقة ذاتية انفعالية يتم فيها الوعي تأملاً وحدساً، كما ان خيال (ألعبيدي) له القدرة على اختراق كثافة الواقع وتجاوز مظاهر الوجود، ليكسب النص الفني جمالية الخرق وتجاوز المألوف في فعل إبداعي يضيف إلى عالم الواقع معاني ومضامين تسهم في توجيهه، ويتم ذلك عبر استحضار الأفكار والصور الروحية المجردة.

ان تشكيلات الفنان لهذا الخطاب تمنح أسلوباً وتجربة ذاتية تتمتع فيها وحدات العمل بالإيقاع والحركة والديمومة، من خلال التكرار المتنوع في تلك الوحدات، لتوضيح المعراج الروحي والمعنوي الذي يتأتى عبر المجاهدة والرياضة الروحية للعبور من كثافة الصور إلى لطافة المعنى ومن أسر الجسد إلى فضاءات

الروح، ومن قيد الوجود المحدود إلى لانهائية المطلق، مما يعطي لهذا الخطاب عروجاً نحو اللامتناهي.

إن سعي الفنان مشابه لسعي الصوفي إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، ذلك للإحساس العميق بفظاعة الواقع ورذالته وشدة وطأته على النفس ومحاولة البحث عن الحقيقي والجمال المطلق، فقد تخلي الفنان عن معطيات الواقع وتعريته من كثافته المادية بتأمل عميق من خلال النظرة ما فوق الواقعية والنظرة الكونية للأشياء، وبالتالي ينتهي إلى الرؤية الحدسية والمعرفة الباطنية، أي معرفة الشيء في ذاته، معرفة حدسية لا يحدها حد، مشكلة أفقاً كونياً وعالماً فسيحاً من التناغم والانسجام.

إذا كان الإلهام أو الحدس والخيال من العوامل الأساسية التي تنهض بترسيخ التشابه بين جوهر التصوف وجوهر الفن، بل تعد من تجليات التصوف في الفن، فان اللغة المتمثلة بالرمز تمثل تجلياً آخر، فالخطاب الفني لدى (عامر ألعبيدي) يمتطي اللغة عبر إمكاناتها التعبيرية ليصوّر الأحاسيس والمعاني المخبوءة والكامنة خلف الوجود، والأفكار التي تبحر بها النفس، بطريقة مغايرة لأشكال الواقع المألوف، وتجسيد أشكال خالصة مبسطة، توحي بالتغريب، والتعبير عنها بألوان اصطلاحية غير واقعية، ان رفض القشور الخارجية والعلاقات المسطحة واختراق مظاهرها نحو الباطن، جعل من الفنان يؤدي نوعاً من التواصل الروحي أو الباطني بين الوجود المادي والوجود الروحي، فيعمل على استبطان العالم الخارجي واستظهار العالم الداخلي.

كما يأخذ الخطاب البصري الشكل (69) شكلاً مستطيلاً عمودياً، جسد فيه الفنان (رافع الناصري) كتلتين احدهما وضعها في الجزء الأعلى تتخذ شكلاً مستطيلاً باللون الأحمر، والأخرى في الجزء الأسفل تأخذ شكل سلماً جسد فيه الفنان حرف (السين) و(النقطة) وبعض الإشارات، كما وضع كتلة

ذات زخرفة غير واضحة المعالم تتوسط الكتلتين، كما وظّف الفنان مفردات منجزه على أرضية سوداء.

ان وصف هذا العمل الفني يحيلنا إلى قراءة العمل قراءة تأملية انطلاقاً من مفرداته وعلاقتها شكلاً بما تتضمنه من معانٍ كامنة خلفها، وصلتها بما يحمله هذا الموضوع من مضامين ترتبط بالتصوف، والذي يعد احد التوجهات الفكرية والمعرفية التي تأثر بها الفنان وبذلك انعكست في نتاجاته التشكيلية، لاسيما العمل الفني (عينة البحث).

لقد تناول الفنان في هذا المنجز عملية البحث في ما وراء العالم المادي في محاولة لكشف تصورات جديدة لماهية الإنسان وصلته بالمطلق والوجود والحقيقة، حيث تعد محاولة للتعرّف على باطن العالم وإدراك معناه الخفي والمستور، وهذا يتطلب تهيئة الروح لتسمو باتجاه العوالم العلوية، بعد ان تترفع عن شهوات الحس، والزهد يعد احد المقامات التي يصل إليها الصوفي في تدرجه نحو عالم الروح الأزلي، حيث يتجاوز عالم الحس وملذاته، وهذا ما نجده لدى الفنان (الناصري) بتخطيه عن عالم المادة الزائل بتفاصيله ومعطياته الزائفة ليتجه نحو البساطة في التعامل مع حيثيات الواقع من جهة وتطبيق ذلك التبسيط في نتاجه الفني من جهة أخرى، وما نلحظه في هذا الخطاب هو جرأة التبسيط في عناصره، لذا فيعد ممثلاً للزهد من خلال الاختزال والتكثيف الشديدين لعناصر (الخط والشكل واللون).

إن عملية البحث لدى الصوفي عن المخفي وراء الأشياء يعد بحثاً عن الجوهري وبحثاً عن الحقيقة التي ترتبط بتلك الأشياء، فهي عملية الغور من الظاهر إلى الباطن، من الجسمانية الظاهرة إلى الروحانية الباطنة، إنها دوران في فلك المعاني تبقي الصوفي في مواجهته بمعايير المطلق، فالحقيقة في جوهرها سر، يعد وجداناً مشحوناً بقيم المطلق، وهذا ما يتجلى في هذا الخطاب فالمستطيل الأحمر يمثل حقيقة جوهرية من خلال تجاوزه للحسي والمكاني ليبدو روحياً

ينبض بما هو زماني مطلق، فهو يدل على النفس الملهمة، {وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ❖ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا} (سورة الشمس: الآية 7-8)، كما يستدل على ترقي النفس في مراتبها نحو الكمال، فأقام الفنان بتوظيف سلّم في أسفل العمل ومن الجهتين يأخذ شكل مثلث للدلالة على الارتقاء بالنفس من العالم السفلي إلى العالم العلوي. ان هذه الكتلة إنما هي مستوحاة من دلالة تاريخية حضارية لزقورة أور بشكلها الوجودي الطقوسي، اذ يرتقي السومري فوق تلك الكتلة بعد ان استوفى نذوره إرضاءً للقوى الخفية ممثلة بالآلهة، وبذا فان الفنان يجسد تموضعات دلالية ذات طقوس روحية تقربه إلى عالم التصوف حيث تتجلى الحقائق بوصفها أزلية سرمدية. وقد قام الفنان بوضع إشارات تتمركز في أسفل السلم مع خطوط مستقيمة عمودية وعلامة (×) لإيضاح ان العالم السفلي ما هو إلا عالم ارضي وهمي زائل يتصف برذالته وسوء مظاهره، وما على الإنسان إلا التخلي عن تلك الصفات الدنيوية والتحلي بصفات الذات الإلهية وجمالها المطلق كونها حقيقة أزلية ثابتة. فضلاً على الفضاء الذي تسبح فيه هذه المفردات والذي لوّن بالأسود الذي يعد حصيلة جميع الألوان الظاهرة في الوجود، وهو لون مضاد للون الحقيقة البيضاء، فالأسود هو أشبه بنهاية التجليات، في حين ان اللون الأبيض هو بداية التجليات، أو اشراقاتها[1]، وجسده الفنان لتوضيح ان ما وراء العالم والكون والوجود عالماً آخر مليئاً بالغيبيات والأسرار والحقائق، ولا يمكن الوصول إليه ومعرفته إلا بالتخلي والتخطي عن هذا الوجود عبر ممارسات طقوسية روحية يقوم بها الإنسان ليتسامى بذلك إلى عالم الحقائق. وليس خافياً ان أسلوبية (الناصري) تشتغل طبقاً إلى ما يسمى بالرمزية الكونية. لذا يرتقي بذلك العمل الفني من معطياته المادية إلى عوالم روحية لامتناهية تتمثل فيها الحقائق الجوهرية، وبذلك

---

1 - صالح، ضاري مظهر: دلالات اللون في القران والفكر الصوفي، المصدر السابق، ص157-158.

يتجلى التصوف عبر تلك الأبعاد التي تعد مفاهيم وجماليات تتموضع في خبايا هذا الخطاب بدلالاته الرمزية الكونية تلك.

انطلاقاً من تخلي الفنان (رافع الناصري) عن العوالم الحسية وتمظهراتها إلى ما خفي وراءها، فقد جسد خطابه الفني بعيداً عن واقعية العالم وتشخيصيته ليبدو خطاباً تجريدياً، ربما غير واضح المعالم، إلا انه من وجهة نظر تأويلية يغدو خطاباً اقرب إلى التجريد الصوفي ؛ على اعتبار ان تجاوز الفنان لحيثيات الوجود الأرضي وتجرّده لعالم الواقع يعد تجريداً ينعكس على معالم السطح التصويري وبالتالي الاعتماد على معناه الباطني أكثر من الاعتماد على ما هو ظاهري.

لو تمعنّا النظر بهذا العمل نجد التعبير الذي يرسم الفنان من خلاله صورة خيالية غير متوقعة يرتكز عليها في تشخيص انفعالاته الداخلية من خلال تجربته الشعورية والروحية، فموضوعة هذا الخطاب تمتاز برؤية داخلية متميزة، تعد رؤية تبتعد عن العادي والمألوف، وتجري وراء ما هو خفي وباطن، فيجسد الفنان بذلك ما يستحضر من الأفكار الروحية في صور تعد روحية أيضاً. فالخيال يعد وسيلة أسهمت في خلق هذا الخطاب، الذي تم تشكيله تشكيلاً إبداعياً يحقق وعي الفنان بالعالم والوجود وانفعاله بها شعورياً وذهنياً. لذا تقف وراء هذا النتاج حوافز منبثقة من معاناة الذات على الحقيقة وجدانياً وفكرياً وروحياً نتيجة تعلّقها بالمطلق وسعيها إلى إدراكه، فهي تجربة تعد متشعبة ومركبة أساسها الإخلاص للحقيقة.

إن عملية البحث عن الحقيقة بروح متعالية هو ما ينشده الفنان ؛ بوصفها تعد احد تجليات التصوف في هذا الخطاب، لذا فالعروج نحو تلك الحقيقة يتشكل في هذا المنجز عبر الإيقاع والحركة المنبثقة بين العالم السفلي والعالم العلوي ؛ كونها ترتبط بصيرورة وديمومة مستمرة غير محدودة ولا متناهية، فالسلّم المثلث الشكل يعد بمثابة وسيلة في رحلة الفنان وعروجه نحو عالم اللامتناهي، والفناء فيه، كما جعل من الزخرفة في وسط العمل غير بينة الملامح

لتوضيح ان الروح تعود إلى ربها، لذا تتماهى وتفنى في الله تعالى. وبذلك فالفنان (الناصري) استطاع ببصيرة نافذة ان ينطلق من رؤيته الكونية، ونظرته ما فوق الواقع متوسماً الحدس في تحرير الطاقة الذهنية والوجدانية، والتعبير عن القوى الروحية بحدسية تقود إلى تشكيل مفردات الخطاب وموضوعه في الاتجاه الذي يمتلك خصائص روحية في التعبير عن الحقيقة. لذلك فهذا الخطاب مشبع بقوى تخيلية وحدسية وروحية أبعدها الفنان مما هو مألوف ليصعّد من قيمتها التعبيرية والرمزية.

ان ابتعاد الفنان عن المألوف في الواقع - كما مر ذكره-يقود إلى التعبير بلغة الرمز والإشارة الصوفية ؛ بوصفه ليس صورة مباشرة وإنما هو ضرب من الرؤية أو الحدس، فيعد الرمز شكلاً ذا طبيعة حدسية باطنية لا تقف عند حدود عالم الحس والمادة وإنما تتجاوزه إلى عالم الرؤى، من خلال كسر المدرك البصري الحسي باختراقه للماديات نحو ما هو باطني، فيمتزج بذلك الواقع بالخيال، لتحصيل صورة تحمل شيئاً من التغريب، فغدا السطح التصويري خالصاً بأشكاله ومحمّلاً بالمعاني والمضامين الروحية بدلالات رمزية تعد من التجليات الروحية التصوفية.

ومروراً بالفنان (مكي عمران)* فثمة محركات متعددة تعمل لديه وتحمل عاطفة حادة وأخرى زاخرة بالأفكار لكنه يفلت من سطوتهما ليدمجهما وما ينفك يرجع روافد أُخر كالطبيعة أو الموروث الشعبي، فهو يجعل شرعية القلق

---

* مكي عمران: من مواليد 1961 / بابل، حصل على بكالوريوس فنون تشكيلية في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام 1983، وفي نفس الكلية حصل على شهادة الماجستير عام 1989، وشهادة الدكتوراه في الفنون التشكيلية (رسم) عام 2000، أقام معرضه الشخصي الأول عام 1995 في بغداد، أما الثاني أقيم في الأردن عام 2001، له العديد من المشاركات الفنية داخل وخارج القطر، وهو حالياً احد تدريسيي كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل بدرجة أستاذ.

مكونة لنظام تكويناته الدينامية، انه يعترف باستحالة الاعتراف لان طاقته الداخلية تشتغل نحو ما بعد (نفي النفي) الجدلي فليست ثمة تشخيصات أو تجريدات وليس ثمة أشكال ما قبل الإنسانية وأخرى، ما بعد إنسانية وإنما النص يحرر الاعتراف من قصديته، انه يدخلنا في لا نهائيته في الحساسية ليقلب المعادل جاعلاً التحليل منهجاً يبدأ من الصفر نحو المطلق، بهذا فهو يكف عن إعلان حريته في الرسم لأنه يريد أن يكونها، من هنا لا يمكن فصل نظام التعبير وحركاته، عن اشتباكات وتداخلات، تتجاوز الثنائية نحو رغبة تجعل التأويل مجاوراً للبحث في خصائص العلاقات التصويرية، وثمة تنصيص يشتغل فيه الوعي إلى جوار المخفيات في رسومه[1].

ان الخطاب البصري لدى (مكي عمران) يتحرر من اسر الواقعي إلى ما وراءه وهو يحتفي بسريانه واستبطاناته التي تعد ضرورات داخلية عبر معالجاته التقنية التي تفضي بمحمولاتها الرمزية إلى طاقة روحية تتشكل بنى حاضرة غائبة في سطحه التصويري، كما في الشكل (70)، حيث صوّر الفنان (مكي عمران) منجزه الفني بأسلوب تجريدي خالص، حيث عمد إلى تقسيم المنجز إلى قسمين، الأعلى منه يمثل فضاءً مفتوحاً تتوسطه كتلة، والقسم الأسفل تجسد بلون غامق تتناثر فيه الخطوط.

انطلق الفنان في تصوير خطابه الفني من العلاقة بين مكونات الوجود من جهة والاتصال بالمطلق من جهة أخرى. ولقد أفاد الفنان من معطيات الواقع في تشكيل منجزه البصري، ليس طبقاً إلى محاكاة تسجيلية له وإنما كان انطلاقاً من تمثيل ما خفي وراءه، لذلك عمل على تكثيف مفردات منجزه واختزالها لتبدو اقرب إلى التبسيطية، فالفنان يمنح السطح التصويري بعداً روحياً

---

1 - كامل، عادل: المرجعيات وفضاء النص، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان (مكي عمران)، دار الأندى، الأردن، 2001.

وجمالياً وفق معالجاته التقنية للخط واللون وامتزاجه بالبساطة إلى حد الاختزال في وحداته، وهنا يغدو المعطى البصري حاملاً للزهد بمعناه الفني والذي يقترب من الزهد الصوفي ؛ لان كلاً من الصوفي والفنان يتطلع إلى رؤية شمولية للوجود، وأنهما يعيشان اللحظة الآنية والزمنية، لذا فالفنان هنا كالصوفي باستمرار يعيش الأبدية ويدرك أبعادها، وبالتالي يجهد نفسه لهجر ملذات الدنيا والوصول إلى زهدها.

ان التجربة الروحية للفنان منحت أولوية مطلقة على الأدوات المعرفية العقلية والحسية، وبذلك غدت علاقته بالعالم (المادي والروحي) علاقة صعود أو هبوط خارج إطارَيْ الزمان والمكان الماديين. أنها علاقة بين المطلق والنسبي ذلك بحثاً عن الحقيقة الكامنة خلف ذلك العالم، وفي حدود المنجز الفني فالنقطة والخط تشكّل لدى الفنان بؤرة مركزية في الكشف عن الحقيقة الجوهرية وما وراءها من المضامين الغيبية، فما تتضمنه الخطوط المتناثرة في القسم السفلي تعد سلّماً حاملاً لإيحاءات الارتقاء والتسامي والصعود من عالم المكان إلى عالم الزمان، إذ تمثل إيحاءاً لمعطيات الوجود (الخلق) وهي في صيرورتها تتعالى عن كل ما هو جزئي إلى ما هو كلي، والذي يتجسد هنا عبر الكتلة المتواجدة في أعلى الخطاب والتي تعد بمثابة (نقطة)، والمتأمل في هذا المنجز يجد ان هناك قوة انجذاب ما بين النقطة والخطوط، أي مابين أصل الكون والوجود – الله - تعالى من جهة والوجود لذاته – الخلق - من جهة أخرى. وبذلك فالفنان يبحث في هذا الخطاب عن ما هو جوهري وعن الحقيقة المطلقة بروحانية وتجربة تتسم بالتعالي عن تمظهرات زمكانية لا جدوى منها إلى ما ورائية مطلقة. لذا يصل الفنان في خطابه إلى تجريدية خالصة تظهرها وحداته البصرية الخطية واللونية من خلال التحرر من القيود الموضوعية الواقعية إلى ما وراءها، بغية تأكيد المعنى الباطني المتضمن لهذا النص التشكيلي، وفي محاولة للوصول إلى مصاف الجمال الخالص بل الجمال المطلق.

إن التجريد الذي توسم به الخطاب الفني إنما يريد الفنان ان يحيلنا إلى ما تجب عليه النفس الإنسانية، إذ كلما تخلصت من الكدورات والعوارض المادية، تحصل على رفع الحجب من القلب والروح، يقول الله جل وعلا: {قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا ❖ وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا} (سورة الشمس:الآية 9-10). وكما يتضح في هذا المنجز ان الفنان يتخلى عن عالمه الأرضي المظلم بشيئيته، ليتسامى نحو عالم مفتوح على اللانهائي واللامحدود.

إن النص التشكيلي للفنان يغلب عليه طابع التخييل والخيال فليس له من مرجع سوى التجربة الروحية التي عبر عنها، فطريقة تشكيله صورة لرهان الخرق والغرابة عن المألوف الذي سعى الفنان لتحقيقه، من خلال قدرته على خزن الأفكار والصور الروحية المعبرة، ومن ثم إطلاقها بفيض من الوجدان والانفعال لتأخذ مداها في السطح التصويري ؛ لان الخيال يعد البؤرة بل القلب النابض بالمعنى، الذي يبث تلك الصور والأفكار في كل جسد النص بثاً تخيلياً، حاملاً للدلالات الإيحائية بمضمونها الروحي. فهذا الخطاب يحيل إلى محاولة قراءة المجهول والغيبي، كأن الخيال يدفع تلك الصور إلى فضاء مفتوح لامتناه، فهو تعبير خيالي مبهر عن قدرة الوعي الفني على التحليق في المدى الأوسع، نحو الأعلى محاولاً الإحاطة بأوسع قدرة من الأفق المغمور بالمعاني الإلهية. لذا فالخيال لدى الفنان (مكي عمران) يحلق بعيداً مؤولاً الأشياء منفعلاً بالرؤى ومتصلاً بالحدس، ذاهباً إلى أقصى تأملاته في الوصول إلى المعارف اليقينية والحقائق الإلهية.

تعد عملية بناء السطح التصويري بمفرداته انطلاقاً من توجه الفنان بالعقيدة الدينية، فهو يحاول إيضاح العلاقة بين عالم الخلق وعالم الحق، عبر البحث عن الحقيقة الماورائية، فالعبد يسعى للكشف عن تلك الحقيقة عبر ممارساته الروحية والعبادية، وبالتالي الفناء والتماهي مع المطلق. لذا فحركة البناء الفني تتخذ شكلاً مثلثاً يرتقي من قاعدته نحو نقطة عليا تعد مركزية

ذات جمالية مطلقة، إذ يحيل هذا البناء إلى إيقاعية أثيرية وديمومة ذات استمرارية مطلقة نحو الذات الإلهية.

لقد اعتمد الفنان في تصوير المعطى البصري على نظرته للعالم والوجود كونياً، وكذلك من خلال نظرته الميتافيزيقية، فالصور مع عملية الخلق تولد وتتطور وتنمو في رحابها ومن خلال الموقف الانفعالي والوجداني والروحي، وهذا معناه ان الفنان عندما يستخدم تلك الصور لا يترجم إليها فكره وإنما يفكر بها، إنها أداة رؤية واقعه الفني أو رؤيته واستبطانه الحدسي.

ان خصوصية التشكيل البصري لدى الفنان هي التي تجعل للتعبير الفني طابعه المتميز وذلك بتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم، إلى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس من خصائص وصفات مادية، فيتجلى التصوف في هذا الخطاب بفعل الروحية الدينية التي نجد له صدى واضحاً فيه، فهناك سعي إلى التوصل إلى ما يقترب من الرحاب السماوية وحقيقتها العليا. فأحال الفنان وحدة الوجود (الكثرة) المتمثلة بالخطوط إلى (الواحد) الذي يتجسد في (النقطة) التي تعد بمنزلة الواحد لأنه لا ينقسم، كما يقول (إخوان الصفا) ان النقطة أصل الخط، والخط أصل السطح، والسطح أصل الجسم[1]، فالوجود حاضر في هذا المنجز، وغائباً عن التمثيل الواقعي والموضوعي، أما المعنى فيتجسد من خلال الكشف والإشراق، لذا يعطي الفنان بواطن هذا الخطاب من خلال لغة بعيدة عن المألوف، تمتزج بين الخيال والواقع، وطرح الأشكال بنوع من التغريب، أنها لغة الرمز والإشارة التي تعد لدى المتصوفة لغة خاصة في تفسير الممارسات العملية وتوضيح الطروحات الفكرية.

1 - عبد الله: احمد: إخوان الصفا وخلان ألوفا، ج1، المصدر السابق، ص45.

أما الفنان (ضاري مظهر)* فقد اتخذ من المنهج الصوفي طريقاً له، الأمر الذي جعل من هذا المنهج وطروحات الفكر الصوفي ينعكس في نتاجاته الفنية، لـ" تصبح اللوحة التشكيلية علامة لعلاقة بين الفضاء والمركز، فالنص لا ينتظر التأويل بل يمارس بثه باعتباره جسراً بين الموضوع وذات الفنان. فهو يشذب ويختزل أشكاله حتى جعلها إشارات وعلامات متداخلة، لكي تندمج برؤية لا تخلو من الشفافية...فثمة تجربة صوفية تجعل نصوصه عبارة عن ومضات تمارس بثها إلى جانب تماسك عناصرها داخل بنية النص"[1].

إن البؤرة الأساسية في خطاباته تتشكل من خلال الحرف العربي الذي يعد تجلياً للذات الإلهية، فبسر الحرف خلق اللّه الكون وأودعه في طبع الإنسان الذي أوجده على صورته بكلمة "كن". لقد أحال الفنان حروفه الشكلية إلى حروف تشكيلية مضامينية، من خلال منطلق روحي مفعم بالوجد، فيرتقي بخطابه إلى آفاق الخيال ولا محدودية الزمان المطلق، وفي خطاباته البصرية عمد الفنان ان يكون فضاء السطح التصويري بحراً تسبح فيه الحروف والنقاط، والتي تشكل بعداً روحياً يبوح بأسرار وخفايا الوجود الكوني، فثمة حوار خفي ما بين صورة الحرف ومعناه الباطني، بين الغائب والحاضر، المحدود واللامحدود، حوار محكوم بالفنان ومجاهداته ورياضاته، كما في الشكل (71)، إذ ان الفكرة الأساسية في مضمون هذا الخطاب تتمثل بالتجلي الإلهي في العالم والوجود، والحرف بوصفه احد مكونات التجلي، إذ يتفجّر من هذا الحرف مضامين تعد في ذاتها تجليات للحقيقة الإلهية ؛ بوصفه وسيلة يخاطب به الحق تعالى من العبارات، فاتخذ الفنان من حرف الـ(س) مركزاً للانطلاق نحو تلك الحقيقة.

---

* ضاري مظهر: حاصل على شهادة الماجستير في كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد، والدكتوراه في الجامعة البريطانية، له العديد من المشاركات الفنية داخل وخارج القطر، وهو حالياً احد تدريسيي كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل بدرجة أستاذ.

1 - كامل، عادل: الرسم المعاصر في العراق، المصدر السابق، ص560.

وليس خافياً ان للفنان طقوسه وأبحاثه ودراساته في المجالات الروحية والتصوفية، فضلاً عن ان دراسته في الدكتوراه كانت تتقصى موضوعة (الجمال وجلال الجمال في القرآن الكريم من منظور صوفي وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية).

يعد هذا النتاج انعكاساً لممارسات الفنان العبادية ومجاهداته الرياضية، إذ اتخذ من المنهج الصوفي طريقاً في الوصول إلى الله تعالى والفناء فيه ؛ على اعتبار ان هذا المنهج (كما مر توضيحه في الفصل الثاني) قائم على الحياة الروحية التي تمثل سفراً أو رحلة في طريق شاق، يتكون من مقامات وأحوال، فالزهد احد المقامات التي وصل إليها الفنان في رحلته، إذ لا يتم هذا الزهد إلا بعد نزاع داخلي طويل بين متطلبات الروح من جهة، وأهواء وشهوات الجسد من جهة أخرى، فالفنان زَهَدَ عن الدنيا وما فيها من كدورات وشهوات وعوارض فانية، ذلك طمعاً لمرضاة الله سبحانه وتعالى، يقول الإمام علي (عليه السلام) "من زهد في الدنيا أعتق نفسه وأرضى ربه "[1]. والزهد يتمثل في هذا النتاج من خلال التكثيف العميق لعناصر السطح التصويري، ليغدو السطح اقل تعقيداً وأكثر تبسيطاً، فيبقى بحدود الشكل (شكل الحرف) واللون، والفضاء الذي يوحي بدلالات اللامتناهي واللامحدود.

ان هذا المعطى تتخلله روحانية تقتنص حيثياته فتتفاعل مع مضمونه مكوّنة وحدة متماسكة لا تنفك إلا بحدود معالجات الفنان للسطح التصويري، وبذلك فهذا الخطاب بعيد عن كل ما هو حسي، إذ لا صلة له بالواقع ولا يخضع لمعاييره الزمكانية، ولا يتحدد بمظاهره، إذ ان مغادرة وتخطي بل وتخلي الفنان لعالم الواقع المكاني، عالم الإنسان الشخصي شرطاً ضرورياً من أجل الوصول إلى المعرفة المطلقة والى الجوهر الحقيقي، بل الحقيقة الكلية. وبذلك يصل الفنان

---

1 - التميمي، عبد الواحد الامدي: غرر الحكم ودرر الكلم، المصدر السابق، ص640.

إلى مقام آخر يتمثل بالتجرّد، أي تطهير النفس من الشهوات الجسمانية والميول الحسية وعزوفها عن تمظهرات الواقع بكل معطياته المادية، كما يعد الطريق الذي من خلاله يمكن الحصول على التمتع الأبدي السرمدي، وهذا ما نجده واضحاً في خطابه حيث حمل سمة التجريد الذي يرتبط بالبعد الروحي، مما يمنحه دلالات المطلق والكلي، من خلال تخليه عن العالم المادي ومظاهره الحسية، فابتعد بذلك عن المحاكاتية والتشخيصية، ليركز على الجانب الداخلي الذي يستبطن المعاني الخفية، للوصول عما هو باطني. فالحرف بما يحمل من إيحاءات المطلق، فانه يحيل المتأمل إلى نسغية صاعدة توحي بالعروج نحو اللامتناهي، فقاعدة المنجز الفني عبارة عن مجموعة من الحروف المرمزة، والتي تأخذ أشكالاً غير واضحة المعالم، تشكل بحركتها التصاعدية نغماً إيقاعياً، وبتفاعلها مع اللون والفضاء تحصل ديمومة مستمرة تتوسم لا محدودية الخطاب.

إن الحركة في اتجاهها هذا تعد حركة تتجاوز المادية الظاهرية بكثرتها، للوصول إلى الوحدة المطلقة، بل إلى الحقيقة الأحدية، وهذا الوصول لا يتم إلا عبر الفناء والتماهي في الجمال المطلق، الفناء الذي بدأ الفنان يمارس تصعيداته في هذا الخطاب عبر الحرف وتشكيلاته المختلفة التي يحددها الخط، واللون في تماهيه مع الفضاء اللامتناهي. لذا فكلاهما يصل إلى الفناء والذوبان والتلاشي في مطلق الخطاب. فتقديس الجمال المطلق والفناء فيه يعد نتيجة لازمة للوحدة المطلقة ؛ لان الإنسان بطبيعته المادية يرفض الفناء إلا في الجمال، وبما ان الجمال المطلق (الله) سبحانه وتعالى يتجلى ويشرق على الكون بأسره، لذا فهو يجهد نفسه إلى الفناء فيه.

بما أن التجربة الإبداعية للفنان تجربة روحية، وما هو روحي يتصل بما هو حدسي وخيالي، فالخيال يعد ملكة إنسانية ذات قوة إدراكية خلاّقة وقدرة على إبداع الصور التي تطل على الخيال المطلق الذي يمثل عالم الجبروت أي العالم

الذي يتوسط عالم الشهادة وعالم الغيب، كما يرتبط بأبعاد الصور والأفكار الروحية، والفنان وفقاً لهذا السياق يستلهم مستضيفاً الصور والأفكار من أفقها المثالي أو يرقى إليها، فيعاينها معاينة من يكشف عن المضامين والمعاني. وبالتالي يحيل تلك الصور والأفكار إلى رموز مجرّدة تتجسد في فضاء السطح التصويري. فالخيال يرتبط بالرمز ؛ لان الخيال جزء لا يتجزأ من الرمز، حيث لا يمكن تصور رمزاً من غير ان يكون هناك خيال، كونه القوة التي تحرك الإنسان وتدفعه إلى التفاعل مع الأشياء، وفي هذا النص التشكيلي يطفح الرمز بإيحاءاته ودلالاته الصوفية، فحرف الـ(س) الذي يتمركز النص له إيحاءات المطلق، فـ(السين) تعد سناء الحق وسنا برقه وأنه " من عالم الغيب والجبروت واللطف. وقيل فيه:

في السين أسرار الوجود الأربع ولـه التحقق والمقام الأرفع "[1]

كما يدل على اتجاه الكون والوجود نحو السماوات العلى، ﴿ أَلَآ إِنَّ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ﴾ (سورة يونس: من الآية55)، فرمزية هذا الخطاب تتشكل عبر مغايرة الواقع العادي والحسي لينطلق منصورته الظاهرة إلى صورته الباطنة، التي تطفح بالغرابة، ان هذه اللغة تحيلنا إلى التفكير الحدسي الخالص الذي يمتلكه الفنان، حيث يعد الجوهر الحقيقي؛ لان الأشياء تكتسب أهميتها وقيمتها بقدر ما تندرج تحت هذا التفكير، وبالتالي تصبح عنصراً مكوناً له، لذا فان الفنان ينظر ببصيرة حاذقة ونافذة من خلال اعتماده على الرؤية الكونية للوجود، ونظرته البعيدة عن الواقع الفيزيقي ليعتمد على نظرة ذات إيحائية زمانية ما فوق الواقعية.

---

1 - ابن عربي، محي الدين بن علي بن محمد: الفتوحات المكية، ج1، دار إحياء التراث العربي، المصدر السابق، ص117.

وانطلاقاً من نظرة الفنان الحدسية ورؤيته الخيالية الخلاقة، فإن معرفته لسر الحرف تفتح له أبواب المعرفة اللانهائية، المعرفة اللدنية التي تجعل النفس تتغير فعلا في المظاهر الباطنة والظاهرة، ذلك لأن النور الإلهي الحقيقي المتضمَّن في الحروف قد اخترق النفس، فصار عقلاً بصائرياً حراً، وغير مقيد، ترقَّى روحياً حتى صارت له القدرة على رؤية ما وراء الطبيعة، ومُنحت له القوة على التكلم بلغات الله جل وعلا، والتصرف بمشيئته طبقاً للحديث القدسي: "عبدي أطعني أَجْعَلْكَ ربانياً، تقول للشيء كن فيكون ".

ومما سبق نجد ان الخطاب التشكيلي للفنان يتجلى بالأبعاد الصوفية انطلاقاً من التجربة الصوفية التي يمارسها، الأمر الذي يجعل من تلك التجربة تنعكس عملياً في نتاجات الفنان، وبذلك يشكل التصوف حضوراً واضح المعالم في هذا النص التشكيلي.

أما الفنان (شوقي الموسوي) * فان نتاجاته تطفح بالرموز التجريدية الخالصة ذات المنحى الروحي، حيث استمد رموزه من الواقع لكي يوظفها بطريقة بعيدة عن التشخيص والمرئي، منطلقاً من العلاقة الجدلية بين المرئي واللامرئي للوصول إلى اللامتناهي، يقول (الموسوي): "إن الفنانيحاول أن يمنح الظواهر الطبيعية بعض الرموز الماورائية من خلال إحالة سطوح تكويناته الفنية إلى نظير معادل لوجود الإنسان المتناهي وبقاء الأفعال (الأثر) كقيمة معنوية مفتون بكل ما هو أبدي من خلال إتباعه أساليب التجريد والتحوير والتهجين في تكويناته وإزاحة كل ما يُذكر بالعالم المادي وتأكيد القيم الجوهرية في

---

* شوقي الموسوي: من مواليد 1970 / كربلاء، حصل على بكالوريوس في كلية الفنون الجميلة جامعة بابل عام 1992، وحصل على الماجستير عام 2001، والدكتوراه عام 2005، أقام معارض شخصية، فضلاً عن مشاركاته في العديد من المعارض داخل وخارج القطر، وهو حالياً احد تدريسيي كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل بدرجة أستاذ مساعد.

الصورة الفنية المتعلقة باللامرئي المطلق ومن ثم الفناء في الله سبحانه وتعالى "[1].

ففي الشكل (72) اتسمت الأبعاد الروحية تجلياتها من خلال الأثر الباطني الذي تركه الفنان على سطحه التصويري، متخذاً من رموز الفن الإسلامي، وتأثير التوجهات الإسلامية لاسيما الصوفية منها، لإبراز تلك الأبعاد عن طريق اختزاله وتبسيطه لمفردات المنجز الفني، لتبدو مجرّدة ومتسامية عن المحسوس والملموس، حتى يجعل من المعنى الباطني هو الذي يوصل إلى إدراك الحقائق اللامتناهية. اذ يتضمن هذا العمل مجموعة من الرموز المتناثرة، على أرضية أشبه بالمسجد، وقد احتوى في وسطه تقريباً مربعاً باللون الغامق قسّم إلى مربعات صغيرة، كما اتخذ الفنان من شكل الكف والقبة والقدم وبعض الرموز الأخرى أساساً في منجزه الذي يعد خطاباً متعالياً يرتقي إلى المثالية الروحية.

إن هذا النتاج يمثل مخاضاً لتأثيرات العقيدة الدينية والتوجهات الإسلامية، لاسيما الطروحات الصوفية، مما جعل الفنان يؤكد في موضوعه على تلك الطروحات من خلال بعده الروحي الذي يتفاعل مع عناصر السطح التصويري، وعبر ممارساته العبادية للارتقاء والتسامي إلى مراتب الكمال؛ على اعتبار ان الإنسان وحده يمكنه ان يتسامى ويرتقي في سلّم الوجود والمعارف الإلهية. ويعد الزهد احد المقامات التي يصل إليها الإنسان المريد في سلّم الارتقاء، والفنان هنا جعل من الزهد مرحلة يصل بها الخطاب الفني ومضمونه إلى الكمال الإلهي المطلق، وبذا جاء الخط والشكل واللون عبارة عن مفردات تميل إلى البساطة والاختزال، لتمنح المعاني والمضامين السلطة في بنية الخطاب، وبذلك فالفنان يؤكد على الأبعاد الروحية في البحث عن الجوهري، ومن خلال تخطي الفنان لتمظهرات الواقع المادي المكانية، والغول في الباطن الروحي الذي يحمل الدلالات الإيحائية للزمان المطلق. خاصة ان الفنان (الموسوي) يشتغل على شاكلة أسلوبية

1 - من دليل مهرجان " من وحي ذاكرة ألطف "، توهجات القداسة في كربلاء، 2006.

تنحو في توجهاتها العامة اقرب منها إلى المعالجات المنظوماتية الاشارية التي يشتغل عليها كل من (شاكر حسن آل سعيد وهناء مالله وكريم رسن ومحمد مهر الدين وآخرون)، وهي منظومات تستوحي اغلبها محمولات روحية وعبادية طقوسية ذات استلهامات صوفية. لقد سعى الفنان من هذا المنطلق متجرّداً من حسيات الواقع الملموس ويعلو بنفسه، نحو اختراق العوالم المادية بحسياتها وصولاً إلى الوحدة الباطنة الكلية الشاملة، حيث يتخلص من عناصر الكون المتداخلة في رحلة صاعدة شاقة، تتمثل بالمعراج الصوفي، لذا جسّد الفنان خطابه بلغة التجريد الخالص، فابتعد عن تمثيل خطابه بموضوعية وتقريرية تشخيصية، وإنما جسّد ما ورائية المحسوس والواقعي، واعتماد المضامين الباطنية التي توحي إليها مفردات الخطاب ذات الإيحاءات الصوفية. فشكل الكف يدل على ان العبد يرفع يده إلى الله سبحانه وتعالى في طلب الغوث وابتغاء مرضاته والتقرب إليه. أما شكل القدم فيمنح إيحاءاً بالسير في طريق الهداية والعروج من عالم الليل الذي أطبق بسواده المدلهم، ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ﴾ (سورة الليل: الآية1)، إلى عالم النور والظهور العلوي، ﴿وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ﴾ سورة الليل: الآية 2). كما يحيلنا شكل القبة إلى معان سامية تتمثل بالتجليات الإيمانية لمعاني العبادة في طقوسها وإيحاءاتها المفعمة بالروحية، أما ارتفاع المئذنة فيعد تحليقاً لا يوحي بتجليات المؤذن فحسب، وإنما يحيل المتأمل إلى ارتفاع عبادة المؤمن إلى الله تعالى، والى ارتفاع دعائه إلى السماء، إنها صلة من الثابت الحسي بكل مكوناته إلى شان الصمدية الواحد الأحد.

إن الأشكال التي بثها الفنان في خطابه تعد رموزاً لقوى خفية وكونية مطلقة، تكشف عن الجمال المطلق، وتوحي عن جوهرها في التسامي والتصعيد من خلال الخيال الذي يحلق بعيداً في تأويل الأشياء ؛ لان الخيال وان تمكن من إدراك الوجود والنفاذ إلى مستوياته وصوره المتعددة، فانه يبقى بحاجة إلى قوة أخرى تتمثل بالمجاهدة وتصفية النفس من الشواغل والعوارض الدنيوية. لذا فخيال

الفنان يرتبط ببصيرة باطنية تخترق الماديات إلى الحقائق المجردة، ليمكنه من استحضار الصور والأفكار ذات الإيحاءات الروحية المجردة، والتي تتمثل في معطى هذا الخطاب التشكيلي. ولما كان تعبير الفنان يتمثل بحساسية روحية وبه يرتقي ويتسامى فوق كل ما هو واقعي ليحلق في فضاء المطلق، فان النزوع الذاتي والفطري للسعي وراء الجمال المطلق، هو الذي يدفع الفنان إلى خلق نتاج يتوسم الكمال، من خلال رؤيته الحدسية المتمثلة بما فوق الواقع ؛ لان هذه الرؤية تتعدى الحقيقة المألوفة والواقع المرئي المعاش إلى حقيقة أكثر نقاءً، ذلك عبر تسامي مثالي متدرج.

فضلاً على أن إبداع الفنان لهذا الخطاب يعد تعبيراً عن تفاعل الفكر والروح والوجدان والحس بلغة تشكيلية مكثّفة، ومحملة بالتركيز والإيحاءات المستندة إلى طاقات اللغة الرمزية، فجاءت رموز هذا النص التشكيلي تخترق مظهره المادي للنفاذ إلى باطنه، وبالتالي أصبحت تغاير أشكال الواقع لتحمل سمة التغريب، وبذات الوقت تميزت بكونها رموزاً خالصة، فما تضمنه المربع الغامق من مربعات صغيرة متكررة تحمل رموزاً متعددة، فانه يحيل إلى معان ترتبط بعلاقته بالمسجد، فهذه المربعات الصغيرة تعد إشارة إلى الخلق، فكل مخلوق يحمل مرتبة من مراتب النفس الإنسانية، والمسجد هنا يحتضن هذا الخلق، لأجل العبادة والترقي في مراتب النفس، لأجل الوصول إلى مرتبة الكمال. فرمزية هذا الخطاب تعد تحطيماً للصور والمدركات الحسية، وإحالتها بفعل التأمل الذاتي والبصيرة النافذة إلى أللاحسي واللامحدود. لذا فهذا الخطاب يمتلك من تجليات التصوف ما يجعله يرتقي من حيثيات الحسي إلى شمولية الروحي، فتلتقي بذلك التجربة الروحية للفنان مع التجربة الروحية لدى الصوفي.

وقد ظهر العديد من الفنانين الذين توسمت نتاجاتهم الأبعاد الفكرية والوجدانية والروحية من خلال الأساليب التي اتبعها هؤلاء الفنانين والتي تصب في المضامين التجريدية التي تبتعد عن التشخيص وكل ما هو مرئي ومحدود للتعبير

عن اللامتناهي واللامرئي، حيث تتحقق العلاقة بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية في ان كل منهما يبحث عن الحقيقة الجوهرية الكامنة خلف العالم والكون، ومن خلال الأشكال والخطوط وعلاقاتها اللونية التي تسبح في فضاء السطح التصويري، ومن هؤلاء الفنانين (علي شناوة، كريم الوالي، غسان غائب، كامل حسين، محمد الكناني، وسام زكو، ثامر داود، وليد القيسي، وليد ارشد، وآخرون).

فالفنان (علي شناوة آل وادي)* يمتلك حدساً ماورائياً يحاول من خلاله ان يملي منجزه التصويري بشيء من التجريد العالي لكي يفصح عن مكنوناته الداخلية والغور في جوهر الحقيقة الأبدية، ويؤكد ذلك في حوار بقوله: " التجريد إيغال في الجوهري وتشظِي المعنى، إذ ارسم ضمن دائرة من الضرورات الداخلية، وفي أعمالي فأن الخطاب البصري التجريدي يشحذ الشحنات العاطفية والرؤى والأفكار ولكن بصيغ جديدة تشتغل مع الروح طبقاً لمعالجات زمكانية وفنية جديدة، أنها خطابات تشتغل مع اللامتناهي والمطلق وتحفز مسميات اللامرئي. هذا الفن الذي يقوض حيثيات العالم الخارجي ليطرح رؤى طبقاً لمكنوناتي الداخلية وربما أتعاطف أحيانا مع الخارجي ولكن لا اشتغل مع كيفيات الوسط وإنما مع كيفيات تمليها عليَّ المعالجات التجريدية وطبيعة الرؤية المنفذة " [1].

---

* علي شناوة آل وادي: حصل على بكالوريوس التربية الفنية من الجامعة المستنصرية عام 1985، وحصل على شهادة الماجستير 1988، والدكتوراه 1998 في كلية الفنون جامعة بغداد، أقام العرض الشخصي الأول عام 1984، والمعرض الشخصي الثاني عام 2008، وله مشاركات فنية داخل وخارج القطر، وهو حالياً احد تدريسيي كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل بدرجة أستاذ.

1 - حوار أجراه الإعلامي والباحث عامر صباح المرزوك: صحيفة الفيحاء، أضواء ثقافية، العدد (198)، 2008/4/9.

ان السمة الواضحة في نتاج الفنان تتمثل بقدرته على امتلاك ما تمكّن من خلاله في إبراز الظاهر على أنه الوجه المعلن من الخفي أو المضمر في اللوحة، فاللون والخط والضوء والظل، تعد المسميات الفاعلة في سطحه البصري، وهي بذلك توصله إلى حالة ربط المعنى الظاهر مع المعنى المضمر الذي توحي به من أفكار ورؤى ومشاعر. فالفنان يتعامل مع الزمان والمكان الذي يتحول إلى رؤية صوفية، بما يختزنه من رؤية خالصة، تشير إلى المنطقي من خلال اللامنطقي، ونعني بذلك البحث في اشتباك الواقع عن واقع أكثر شفافية[1].

لذا أن الخطاب البصري لدى الفنان (آل وادي) إنما يشكل بنى راكزة تتماهى نحو عالم لامتناه من خلال معالجته لمفردات سطحه التصويري المتمثلة بالخط واللون والفضاء ليعرج بها من عالم المادة إلى عالم الروح، من الجزئي المحدود إلى الشمولي اللامحدود. كما في الشكل (73). إذ يعد الخطاب انعكاساً لمفهوم وحدة الوجود وعلاقته بالواحد الأحد الله سبحانه وتعالى، فقد جسّد الفنان مجموعة النقط المتناثرة باللون الأبيض تستدل على الوجود بوصفه تجلياً للخالق تعالى، كما وضع عدداً من الخطوط العريضة باللون الأسود تبدأ من الحافة العليا للمنجز لتتصل في وسطه مع الأرضية التي تكثر فيها النقط التي تمثل (الوجود).

إن الرؤية الإبداعية في هذا المعطى تقترن بمقوّم يتمثل بتجربة الوجود، فهو يجمع بين فعل التشكيل وفعل الحياة، وبذلك يتسم بالصدق والإخلاص والعمق الذي يعكسهما طبيعة السطح التصويري. فمفهوم وحدة الوجود يعد احد اهتمامات المتصوفة ؛ بوصفه يوصل إلى معرفة الله سبحانه وتعالى، كما أنها وحدة روحية لا مادية قوامها ان الله هو عين الوجود، وانه عين كل موجود من

---

1 - عاصي، جاسم: تحولات الأشكال في لوحات علي شناوة آل وادي، مجلة الأسبوعية، العدد (12)، 2009.

حيث حقيقة وجوده لا من حيث شيئيته، وانطلاقاً من الحب الإلهي ؛ لان هذا الحب متبادل بين الله وعباده، وفي حدود السطح التصويري نجد ان الفنان قد جسّد وحدة الوجود من خلال الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة ؛ على اعتبار ان الله تعالى الواحد يتجلى في الكثرة المتنوعة التي تمثل الوجود، وان هذه الكثرة تعد انعكاساً للواحد الأحد، في الظاهر والباطن، كما أنها تحمل نوراً من فيض الله تعالى، فعمد الفنان على تمثيل ذلك عبر النقط المتعددة والمتنوعة في الشكل واللون ؛ بوصف ان النقطة هي الأساس للوجود الكوني، ومركز الحركة الكونية، وتمثل الذات الإلهية، وسرها مودع في ذاتها.

لقد اتبع الفنان في تمثيل خطابه أسلوباً يمتاز ببساطة الأشكال واختزال الألوان، مما حذا به لتحرير السطح التصويري من عبودية التفاصيل والتعقيدات التي تعزز الخناق على موضوعة النص التشكيلي، لتبدو أكثر زهداً، وهذا ما يتضح لدى الفنان من خلال تحرير نفسه من عبودية الهوى، وحب الدنيا، وتخليه عن مطالب الحياة الدنيوية الفانية إلا بحدود استمرارية العيش، لتحقيق مطالب الآخرة الأزلية السرمدية.

إن تجسيد الفنان لوحدة الوجود يعد بحثاً عن الحقيقة الكامنة وراءها، مما جعل الخطاب الفني يتوسم الروحانية التي تخترق مفرداته وتغوص بين ثناياه، وهذه الروحية جاءت انعكاساً للبعد الباطني والوجداني للفنان الذي يتصف بالروحية العالية، فالنقطة تحمل إيحاءات ومضامين ذات معانٍ روحية مرتبطة ارتباطا كلياً بالمعاني الكونية، أما الخط الأسود العمودي فانه يحيل إلى الطريق الذي يتخذه العبد في الوصول إلى الحقيقة الإلهية، والمتأمل لهذا الخطاب يجد ان الفنان قد أخذ يصعّد النقط التي تمثل (الإنسان) من وجودها الأرضي لتعلو وتتسامى، لتتخذ طريقاً للوصول إلى تلك الحقيقة، حيث يغادر الإنسان عالم المادة والطبيعة الحسي عاقداً العزم على السفر والعروج إلى الله تعالى، عبر

تجاوزه ما هو مكاني إلى ما هو زماني مطلق، إنها رحلة الخلاص من عالم الدنيا والشهوات إلى عالم الحق، ورحلة من المتناهي إلى اللامتناهي.

لذا يتوسم هذا النص البصري تجريداً يبتعد عن التجسيم الظاهراتي للوجود العياني، والبحث عما خلفه، والنفاذ بعمق نحو ما هو باطني، حيث حظيت مفردات هذا الخطاب بقدر عال من التجريد بحيث يصعب إحالتها إلى العالم الحسي، وإنما إحالتها إلى عمق التمكين الإلهي والقدرة الروحية العالية المنظمة للعالم والوجود.

لقد أفاض الخيال لدى الفنان في طرح معانٍ روحية تتوسم الخطاب البصري، إنها معاني الاتصال بالمطلق ؛ لان الخيال بوصفه فطرة هو مع اللّه سبحانه وتعالى، وبوصفه معنى يتمثل مع إدراك العباد لعبادة اللّه تعالى، وبوصفه انجازات فنية يعد مع تعدد الطرق في الوصول إلى اللّه جل وعلا، ذلك لان الخلق ينتمي لنفسه بقوة روحية للاقتراب من محبة الآخر. لذا فالفنان يمتلك قدرة خيالية على ترسيخ ما يستحضر من الأفكار والصور الروحية في معانٍ تتجسّد بشكل خطوط وأشكال وألوان تعد في حد ذاتها غاية تصل إلى المقاصد التي يرمي الفنان الوصول إليها، ومنها البحث والوصول إلى الجمال الخالص والمطلق والتماهي فيه. الأمر الذي يجعل الفنان قادراً على إدراك حقائق الوجود وسبر أغواره لفهم بواطنه وأسراره الحقيقية، من خلال الرؤية الحدسية التي يمتلكها فالنفاذ من عالم الجزئيات (عالم الأشياء) إلى عالم الكليات (الحقائق الإلهية)، يقتضي منهجاً يتوسم منظومة ذهنية حدسية تقود إلى مضامين ذات إيحاءات وأبعاد روحية، لذا فحدس الفنان يقود إلى اعتماد النظرة الكونية والنظرة ما فوق الواقعية للوجود، وإدراك حقائقه، وبذلك يوصل إلى التعبير عن مكنوناته الداخلية بأداء واعٍ يحفز مفردات المنجز لإكسابها قيماً تجريدية ذات معانٍ روحية متعالية، وليست هذه التجربة الروحية والكيانية سوى تجربة الرؤيا التي تتخطى بطبيعتها الرؤية الموضوعاتية والتقريرية للواقع إلى ما ورائه، أو إلى ميتافيزيقيا الوجود بأبعاده اللامرئية. وتبعاً لذلك تصبح الرؤية إدراكاً حدسياً بالمعنى

الذي تكون فيه لغة هذا الإدراك هي لغة الرمز، وبذلك كان تجسيد هذه اللغة في نص تشكيلي تتجلى فيه الأبعاد الصوفية، من خلال الارتقاء من عالم المادة الجزئي إلى عالم الروح الكلي، من المرئي بشيئيته إلى اللامرئي بكليته، أي اختراق المظاهر المادية نحو بواطنها، لذا أصبحت لغة هذا الخطاب لغة تحمل الرمز، فالنقطة لدى الفنان ترمز إلى الإنسان، والخط يرمز إلى الطريق الذي يوصل إلى الله تعالى، فأصبح الخطاب بحيثياته البسيطة ومعانيه العميقة يحمل المغايرة للواقع وأشكاله، الأمر الذي جعل هذا الخطاب يحمل تجلياً للتصوف بمعانيه ومضامينه.

كما يمتاز المنجز البصري للفنان (محمد الكناني) بأسلوب حداثوي ينحو تجريدياً بطاقة انفعالية واضحة والتعبير بنظرة ميتافيزيقية للوجود من خلال الرؤية الحدسية في استلهام الصور، ومن ثم إحالتها من أشكالها الواقعية إلى أشكال رمزية مجردة، ذات إيحاءات مثالية افلاطونية، يقول (الكناني): " أن اتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة جعلت القطيعة والمفارقة ما بين الإرث والجذر المتمثلين بالعلامة والرمز والإشارات التي يمكن أن تكون الثيمة المميزة للتجربة الفنية، لأن هذه الاتجاهات قد قلبت الموازين وحولت مفاهيم الأسلوب والأداء وهيمنة عنصر معين أو سيادة لون أو شكل أو رمز في العمل[1]، كما في الشكل (74).

لذا أن تكوينات الفنان على السطح التصويري تعطي انفتاحاً أكثر للتأويل من خلال علاقاتها بالفضاء الذي يمنح عمقاً وبعداً معنوياً وروحياً، فرمزية الخطاب تعبير عن الحالة الباطنية، فمن خلالها يعمل الفنان على تقويض معطيات الوجود بشيئيته للانغماس في عوالم رؤيوية اقرب منها إلى الرمز والإيحاء والاستبطان متجاوزة بذلك حيثيات وشيئية العالم الواقعي إلى ما وراءه.

---

1 - لقاء مع الفنان (محمد الكناني)، مجلة الصوت الآخر، العدد (69)، أربيل، 2005، صفحة فنون، موثق على شبكة الانترنت ينظر الموقع: www.sotakhakhr.com.

الأشكال



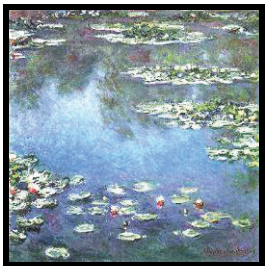
الشكل (29)

تيرنر



الشكل(30)

كلود مونيه



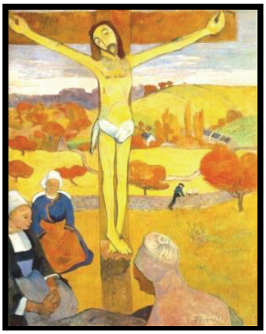
الشكل (31)

فان كوخ



الشكل (32)

بول سيزان



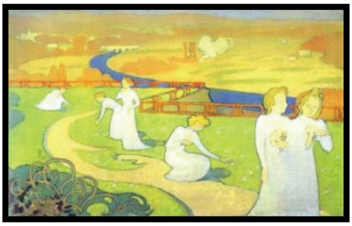
الشكل (33)

المسيح الأصفر



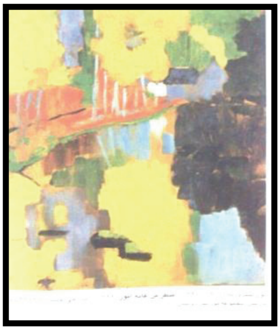
الشكل (34)

غوستاف مورو



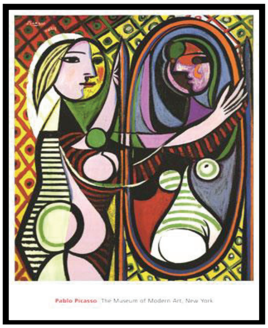
الشكل (35)

موريس دنيس



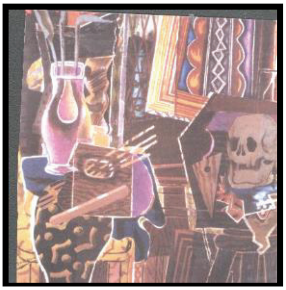
الشكل (36)

بول سيروزيه



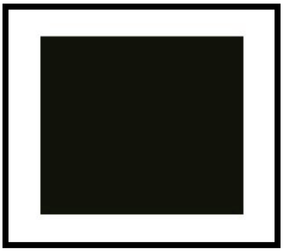
الشكل (37)

بيكاسو



الشكل (38)

جورج براك



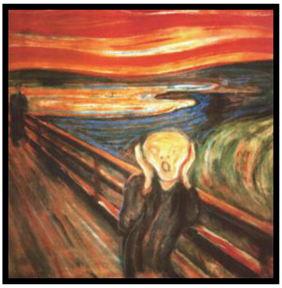
الشكل (39)

مالفيتش



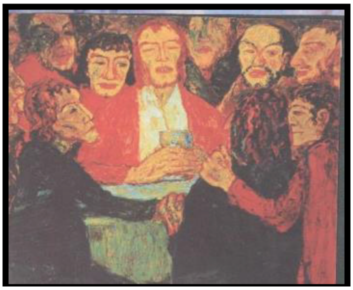
الشكل (40)

هنري ماتيس



الشكل (41)

إدوارد مونش



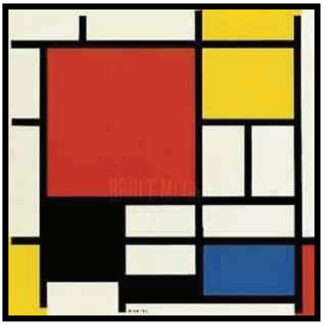
الشكل (42)

اميل نولده



الشكل (43)

كاندنسكي



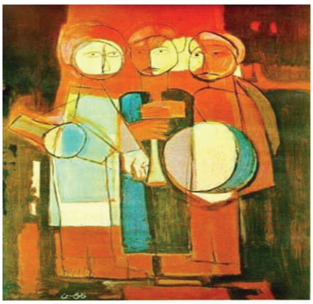
الشكل (44)

موندريان



الشكل (45)

بول كلي



الشكل (46)

فائق حسن



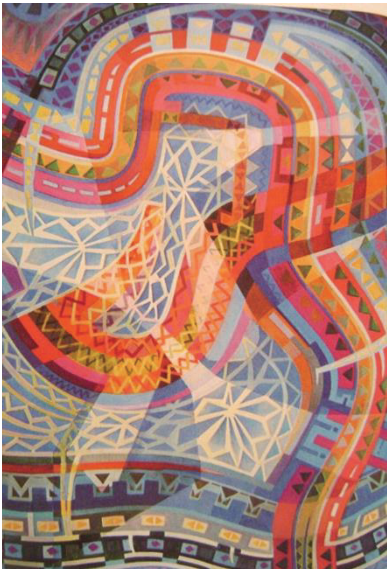
الشكل (47) جواد سليم



الشكل (48) حافظ الدروبي



الشكل (49) إسماعيل الشيخلي



الشكل (50) فرج عبو



الشكل (51) شاكر حسن آل سعيد



الشكل (52) سلمان عباس



الشكل (53) نوري الراوي



الشكل (54) كاظم حيدر



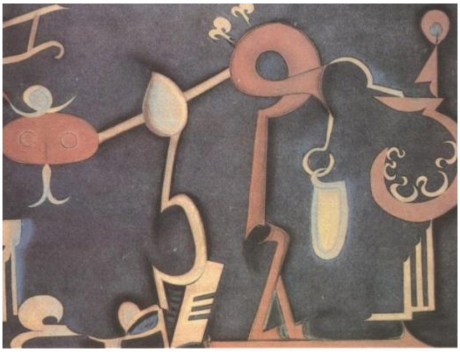
الشكل (55) سالم الدباغ



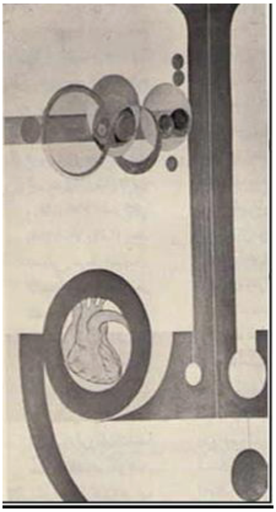
الشكل (56) ضياء العزاوي



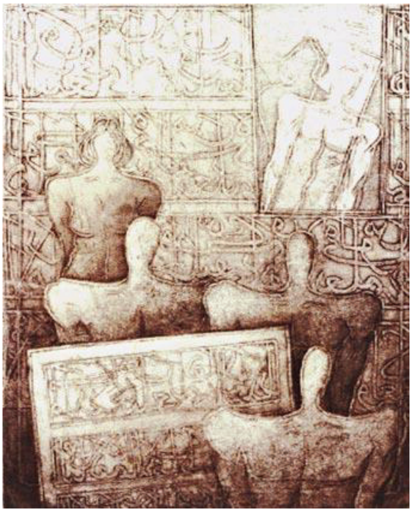
الشكل (57) جميل حمودي



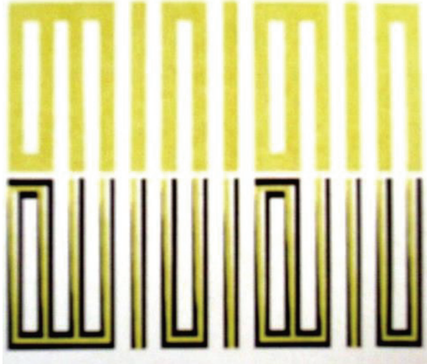
الشكل (58) مديحة عمر



الشكل (59) الشيخ نوري



الشكل (60) سعدي الكعبي



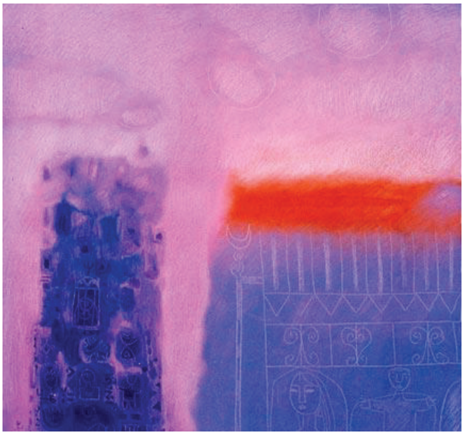
الشكل (61) مهدي مطشر



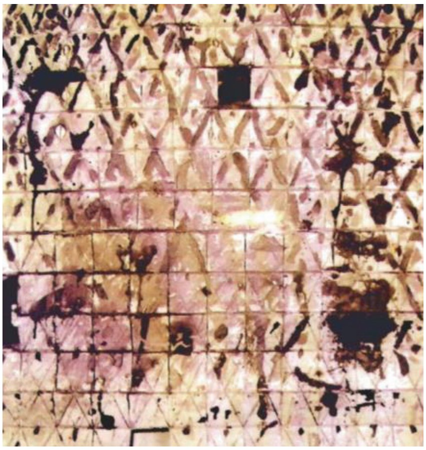
الشكل (62) عزام البزاز



الشكل (63) فاخر محمد



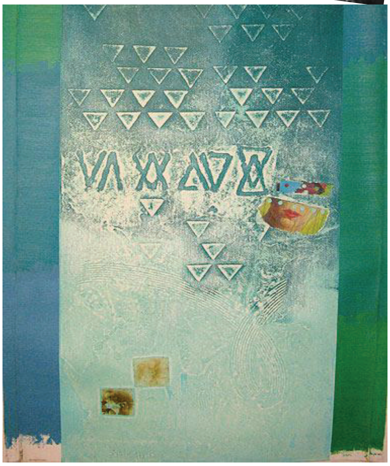
الشكل (64) هاشم حنون



الشكل (65) هناء مالله



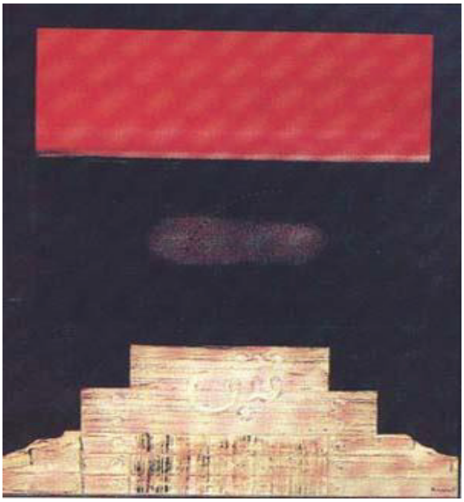
الشكل (66) كريم رسن



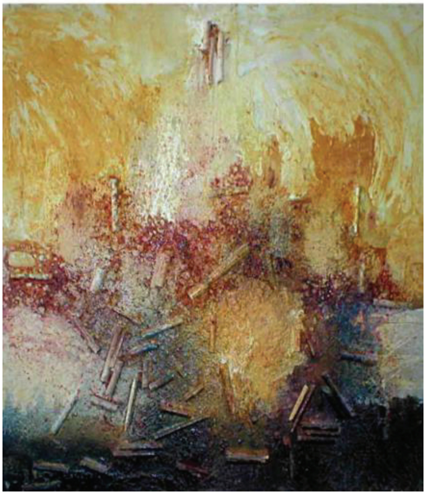
الشكل (67) شداد عبد القهار



الشكل (68) عامر العبيدي



الشكل (69) رافع الناصري



الشكل (70) مكي عمران



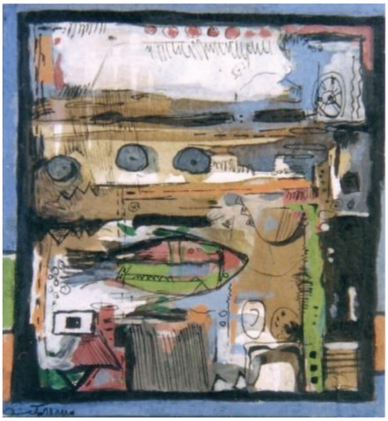
الشكل (71) ضاري مظهر



الشكل (72) شوقي الموسوي



الشكل (73) علي شناوة آل وادي



الشكل (74) محمد الكناني

المصــــادر

المصادر العربية:

❖ القران الكريم.

1- إبراهيم، إبراهيم مصطفى: مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1993.

2- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ب ت.

3- ــــ: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، القاهرة، ب ت.

4- ــــ: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1977.

5- إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1997.

6- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد، القاهرة، 1960.

7- أبن عربي، محي الدين: الكبريت الأحمر، دار صادر، بيروت، ب ت.

8- ــــ: الفتوحات المكية، ج1-2-3-4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ب ت.

9- ــــ: تفسير ابن عربي، ج1، ط3، دار صادر، بيروت، 2007.

10- ــــ: تفسير ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001.

11- ــــ: رسائل ابن عربي، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشي، ج1-2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999.

12- ــــ: شجرة الكون، ط2، حققه وقدم له: رياض العبد الله، دار العالم للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

13- ـــــــ: فصوص الحكم، بقلم: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ب ت.

14- ابن منظور، جمال الدين الأنصاري: لسان العرب، ج13، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت.

15- أبو حجلة، ليلى فؤاد: تاريخ الفن النشوء والتطور، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2010.

16- أبو دبسة، فداء حسين وآخرون: فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.

17- أبو رستم، رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ب ت.

18- أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي الإسلامي، ط2، الإسكندرية، 1973.

19- ـــــــ: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ب ت.

20- ـــــــ: تأريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1983.

21- أبو زيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط8، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، 2008.

22- أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، ط6، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2007.

23- أبو شيخة، ياسمين نزيه: دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، 2009.

24- أبو لبن، عبد الرضا فاضل عبد الرضا : الموسوعة الإسلامية الميسرة في الفكر والفقه والحديث والأدب، ج1، دار الأرقم، العراق، الحلة، 2009.

25- أبو ملحم، علي: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.

26- أبو الدهب، اشرف طه: المعجم الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، 2002.

27- اتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، العراق، ب ت.

28- احمد، عبد الوهاب أمين: التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1999.

29- احمد، ماهود: إسماعيل الشيخلي، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون التشكيلية ، 1982.

30- أدونيس: الصوفية والسريالية، ت: محمد سالم سعد الله، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، 1992.

31- أرسطو: فن الشعر، ت: بدوي، عبد الرحمن، دار النهضة المصرية، مصر، 1953.

32- ارمسترونغ، ا.هـ: مدخل إلى الفلسفة القديمة، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009.

33- إسماعيل، نوري: الديانة الزرداشتية، ط6، منشورات دار علاء الدين، سوريا، 2006.

34- إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

35- ـــــ: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974.

36- أشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية، ج1، ت: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان، ب ت.

37- الأعسم، باسم: الجميل والجليل في الدراما، إصدارات دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، 2002.

38- الاغا ، وسماء: الواقعية التجريدية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

39- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط2، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2009.

40- ــــ: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

41- أمين، احمد ، وزكي نجيب: قصة الفلسفة اليونانية، ط6، مطبعة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، 1966.

42- أمين، عياض عبد الرحمن: إشكالية التأويل في الفن العربي الإسلامي، دار الأصدقاء للطباعة والنشر، العراق، 2009.

43- ــــــ : مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2009.

44- إنجيل لوقا.

45- إنجيل متي.

46- اندريه، تور: التصوف الإسلامي، ت: عدنان عباس علي، منشورات الجمل، ألمانيا ، 2003.

47- اوفسيانيكوف. م، وسمير نوفا : موجز في تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا ، دار الفارابي، بيروت، 1979.

48- اوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1989.

49- ايتيتن، جوهانز: التصميم والشكل، ت: صبري محمد عبد الغني، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002.

50- بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة (173)، الكويت، 1993.

51- بارو، أندريه: سومر فنونها وحضارتها، ت: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، 1975.

52- بارو، أندريه: بلاد آشور ونينوى وبابل، ت: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

53- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1، بغداد، 1973.

54- ـــــــ: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج1، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، بغداد، 1986.

55- ـــــــ: مقدمة في الأدب العراقي القديم، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.

56- باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد، 1990.

57- ـــــــ : الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

58- باير، ريمون: تاريخ علم الجمال من خلال الفلسفة والنقد والفن، ت: ميشال عاصي وميشال سليمان، دار نلسن، بيروت، 2008.

59- بدر، عادل محمود: الرسائل الصوفية لشهاب الدين السهروردي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2006.

60- بدران، الشيخ حسن يحيى: البنية الفلسفية للمعرفة عند ملا صدرا، تقديم: طراد حمادة، دار الولاء للطباعة والنشر، بيروت، 2008.

61- بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، ط3، القاهرة: 1958.

62- ــــــــ : خريف الفكر اليوناني، ط5، القاهرة، 1979.

63- ــــــــ : المثالية الألمانية (شيلنغ)، دار النهضة العربية، بيروت، 1965.

64- ــــــــ: موسوعة الفلسفة، ط2، ج3، ذوي القربى، 2009.

65- ــــــــ: تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، ط2، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.

66- برادلي. ماكلف: الحداثة، ج 1، ت: مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون، 1987.

67- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز ونظمي لوقا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1970.

68- برجسون: المدخل إلى الميتافيزيقيا، ت: محمد علي أبو ريان، دار المعارف، مصر، 1966.

69- البروسوي، إسماعيل حقي: تنوير الأذهان في تفسير روح البيان، ج2، تحقيق: محمد علي الصابوني، الدار الوطنية، بغداد، 1990.

70- البستاني، فؤاد افرام: منجد الطلاب، ط3، دار المشرق، بيروت، ب.ت.

71- البسطاويسي، رمضان: جمالية الفنون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

72- البسيوني ، محمود: الفن في القرن العشرين ، مكتبة الفنون التشكيلية، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري ، هلا للنشر والتوزيع، ب ت.

73- بصمة جي، فرج: كنوز المتحف العراقي، بغداد، 1972.

74- بلاثيوس، اسين: <u>ابن عربي حياته ومذهبه</u>، ت: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.

75- البوني، الشيخ أحمد بن علي: <u>الكشف في عالم الحرف</u>، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، 2004.

76- بن الطيب، محمد: <u>وحدة الوجود في التصوف الإسلامي</u>، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2008.

77- بن حرب، عائد محمد: <u>المسيحية الحقيقة والباطل</u>، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2001.

78- بنتون، وليم: <u>الجمالية، المفاهيم والآفاق والخصائص الأساس</u>، ت: ثامر مهدي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

79- بنهام، دوغلاس وآخرون: <u>علم الجمال عند الفيلسوف كانت</u>، ت: احمد خالص الشعلان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.

80- بهنسي، عفيف: <u>اثر العرب في الفن الحديث</u>، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، 1970.

81- بهنسي، عفيف: <u>الجمالية الإسلامية في الفن الحديث</u>، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998.

82- بهنسي، عفيف: <u>الفكر الجمالي عند التوحيدي</u>، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

83- ـــــــــ: <u>الفن الحديث في البلاد العربية</u>، دار الحرية للنشر والطباعة، 1984.

84- ـــــــــ: <u>دراسات نظرية في الفن العربي</u>، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

85- ــــــــــــ: رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الرائد العربي، بيروت، 1985.

86- ــــــــــــ: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، مج2، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982.

87- ــــــــــــ: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة (14)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

88- بوتيرو، جين، وآخرون: الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ت:عامر سليمان، الموصل، 1986.

89- بيتر، وليندا موري: فن عصر النهضة، ت: فخري خليل، مراجعة: سلمان الواسطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

90- بيصار، محمد: الفلسفة اليونانية مقدمات ومذاهب، بيروت، ب ت.

91- تركه، صائن الدين علي بن محمد: شرح فصوص الحكم (ابن عربي)، ج1، مطبعة أمير، قم، 1420هـ.

92- تشايلد، جوردن: التطور الاجتماعي،ط3، ت: لطفي فطيم، مراجعة: كمال الملاح، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1979.

93- التفتازاني، أبو ألوفا الغنيمي: ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967.

94- التكريتي، ناجي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ط3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.

95- التميمي، عبد الواحد الامدي: غرر الحكم ودرر الكلم، تحقيق: مهدي ألرجائي، مؤسسة دار الكتاب الإسلامي، إيران، 2005.

96- التهاوني، محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة السعادة، مصر، 1963.

97- التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع المؤانسة، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 1953.

98- التوحيدي، أبو حيان: الهوامل والشوامل، تقديم، صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ب ت.

99- توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

100- ج. بنروبي: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج 2، ط 2، ت: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

101- الجاحظ، أبي عثمان عمر بن بحر: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.

102- الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.

103- ــــــــــــ: الفلسفة الإسلامية، دار الزمان، سوريا، 2009.

104- الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، ط 4، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992.

105- الجبخانجي، محمد صدقي: فنون التصوير المعاصرة، دار القلم، القاهرة، 1961.

106- الجبوري، نظلة احمد نائل: نصوص المصطلحات الصوفية في الإسلام، بغداد، 1990.

107- ــــــــــــ: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، بيت الحكمة، بغداد، 2001.

108- جبرا، جبرا إبراهيم: الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة العامة، وزارة الإعلام، بغداد، 1972.

109- ــــــــــ: الفن والفنان، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، 2000.

110- ــــــــــ: جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد، 1986.

111- جبران، مسعود: رائد الطلاب، دار العلم للملايين، بيروت، ب ت، ص 205.

112- الجرجاني، أبو بكر عبد القادر: دلالات الإعجاز، قرأه وعلق علية: أبو فهد، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1984.

113- الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد: التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2003.

114- جرداق، عبد الحليم: تحولات الخط واللون (مدخل إلى ماهية الفن الحديث)، دار النهار للطباعة والنشر، بيروت، 1975.

115- جعفر، عبد الوهاب: البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، الإسكندرية، 1989.

116- الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، 1989.

117- الجندي، مؤيد الدين: شرح فصوص الحكم، ط2، صححه: جلال الدين الاشتياني، مطبعة مكتب الإعلام الإسلامي، إيران، قم، 1423ش، 2002.

118- جودة، ناجي حسين: المعرفة الصوفية، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، 2006.

119- جونسون، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.

120- حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، ب ت.

121- حسن، محمد سليمان: تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999.

122- حسني، إيناس: اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005.

123- ـــــــ: التلامس الحضاري الإسلامي – الأوربي، سلسلة عالم المعرفة (366)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.

124- الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، دار القلم، بيروت، 1978.

125- الحسيني، احمد بن محمد بن عجيبة: الفتوحات الإلهية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

126- الحسيني، السيد محمد عبد الكريم الكسنزان: الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، إصدارات التكية ببغداد، ب ت.

127- حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة اوفسيت الوسام، دار التراث الشعبي، بغداد، 1983.

128- حسين، رواء محمود: إشكالية الحداثة في الفلسفة الإسلامية المعاصرة، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010.

129- الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2003.

130- ـــــــ: الموسوعة الفلسفية، دار أبن زيدون، بيروت، د.ت.

131- الحلاج، الحسين بن منصور: الطواسين، نشره: لويس ماسينيون، باريس، 1913.

132- حلو، جورج وآخرون: الحكمة البوذية ، نوفل للطباعة، بيروت، 1917.

133- حمدي، أيمن: قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، 2000.

134- الحيدري، بلند: زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء حول الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

135- الخالدي، احمد النقشبندي: معجم الكلمات الصوفية، جامع الأصول في الأولياء، ج 3، دار الانتشار العربي، لبنان، 1997.

136- خرابشنكو، ميخائيل: جماليات الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر، دار الهمذاني ، عدن، 1984.

137- خضر، كريم نجم: مفهوم الروح في الديانات السماوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010.

138- خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت، ب ت.

139- دانيال، كلين: موسوعة علم الآثار، ج1، ت: ليون يوسف، سلسلة المأمون، دائرة الأعلام، بغداد، 1990.

140- الدباغ، تقي: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

141- ــــــ: حضارة العراق، ج3، الفخار في عصر ما قبل التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.

142- دلوز، جيل: ما هي الفلسفة، ترجمة ومراجعة مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت، ب ت.

143- ديريكي، هيفرو محمد علي: جمالية الرمز الصوفي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009.

144- ديورانت، ول: قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ت: فتح الله محمد المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، 2004.

145- ـــــــــ: قصة الحضارة، ت: محمد بدران، مجلد 4، ج2، الإدارة الثقافية، بيروت، ب.ت.

146- رايت، وليم كلي: تاريخ الفلسفة الحديثة، ت: محمود سيد احمد، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010.

147- الرازي: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967.

148- الراشد، محمد: نظرية الحب والاتحاد في التصوف الإسلامي، صفحات للدراسة والنشر، سوريا، 2010.

149- الراوي، نوري: تأملات في الفن العراقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

150- الرباعي، أحسان عرسان: المختصر في تاريخ الفن العالمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، دار نور الدين للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2002.

151- ألربضي، أنصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ط2، دار الفكر، 2007.

152- الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2002.

153- ـــــــــ: فائق حسن، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد، 1982.

154- ـــــــــ: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية (11)، 1972.

155- الرجا، السيد حسين: التصوف في البداية والتطرف في النهاية، مؤسسة الفكر الإسلامي للنشر، بيروت، 2003.

156- رزق، الشيخ خليل: العرفان الشيعي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 2009.

157- رسل، برتراند: حكمة الغرب، ج1 ترجمة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة (62)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983.

158- ألركابي، صادق عبد علي: لمحات عن أديان العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2007.

159- رضا، محمد جواد: أئمة الفكر الصوفي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، بغداد، 1989.

160- الرومي، صهيب: التصوف الإسلامي، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

161- رياض، عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، 1994.

162- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، 1975.

163- ـــــــــ: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

164- ـــــــــ: الفن اليوم – مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصر، ت: محمد فتحي، دار المعارف المصرية، القاهرة، ب ت.

165- الزاهي، فريد: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، تجربة الانفتاح في الفن العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008.

166- زايد، محمد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

167- الزين، محمد شوقي: الإزاحة والاحتمال، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم، الجزائر، وبيروت، 2008.

168- زيادة، معن: الحركة من الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، دار اقرأ للنشر والتوزيع، بيروت، 1985.

169- زيعور، علي: الفلسفات الهندية قطاعات الهندوكية والإسلامية والإصلاحية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980.

170- ــــــــ : الفلسفات الهندية قطاعات الهندوكية والإسلامية والإصلاحية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.

171- السامرائي، إخلاص ياسين: التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعدي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

172- سامي، سحر: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

173- السبيعي، عدنان، وآخرون: الفلسفة من تاريخ الفكر الفلسفي، دار العصماء، سوريا، 2006.

174- سعد الله، محمد سالم: أطياف النص، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007.

175- سعفان، كامل: موسوعة الأديان القديمة، معتقدات آسيوية، دار الندى، 1999.

176- سعيد، مؤيد، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983.

177- آل سعيد، شاكر حسن: البحث في جوهرة التفاني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003.

178- ـــــ: البيانات الفنية في العراق، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، وزارة الإعلام، بغداد، 1973.

179- ـــــ: الحرية في الفن، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

180- ـــــ: البعد الواحد (الفن يستلهم الحرف)، بغداد، 1970-1971.

181- ـــــ: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، دار آفاق عربية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983.

182- ـــــ: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

183- ـــــ: جواد سليم الفنان والآخرون، بغداد، 1991.

184- ـــــ: أنا النقطة فوق فاء الحرف، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994.

185- ـــــ: مقالات في التنظير والنقد الفني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

186- السقلاني، شهاب الدين ابن حجر: السفينة القادرية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.

187- السلمي، أبو عبد الرحمن: طبقات الصوفية، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، 1953.

188- ـــــ: طبقات الصوفية، ط2، تحقيق: احمد الشرباصي، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، 1998.

189- سليم، نزار: الفن العراقي المعاصر، الكتاب الأول، فن التصوير، طباعة مشتركة، الجمهورية العراقية، ايطاليا، 1977.

190- سوريو، إتيان: الجمالية عبر العصور، ط2، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1982.

191- سيرولا، موريس: الانطباعية، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1982.

192- ــــــ: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983.

193- السهروردي، عبد القاهر بن عبد الله: عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966.

194- السواح، فراس: دين الإنسان، منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر، سوريا، 1994.

195- ــــــ: الوجه الآخر للمسيح، دار علاء الدين، سوريا، 2004.

196- الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، دار المعارف، القاهرة، 1963.

197- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ب ت.

198- شبل، مالك: معجم الرموز الإسلامية، ت: انطون الهاشم، دار الجيل، بيروت، 2000.

199- شبل، فؤاد محمد: البوذية، دار المعارف، مصر، 1973.

200- شبنغلر، ازوالد: تدهور الحضارة الغربية، ج1، ت: احمد الشيباني، منشورات الحياة، بيروت، ب ت.

201- الشرتوني، سعيد الخوري: أقرب الموارد، ج1، دار القلم للطباعة، بيروت، ب ت.

202- الشرقاوي، حسن: معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

203- شرف، محمد ياسر: الوحدة المطلقة عند ابن سبعين، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981.

204- الشطنوفي، نور الدين أبو الحسن علي بن يوسف بن جرير اللخمي: بهجة الأسرار ومعدن الأنوار، مصر، ب ت .

205- الشهرستاني، محمد عبد الكريم: الملل والنحل، تحقيق: أبي محمد بن فريد، المكتبة التوفيقية، مصر، ب ت.

206- شقرون، نزار: الريادة في الفنون التشكيلية العربية، شاكر حسن آل سعيد الحقيقة في الفن، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008.

207- شكير، عبد المجيد: الجماليات، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 2004.

208- شلبي، احمد: مقارنة الأديان، اليهودية، ط12، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997.

209- ـــــ: مقارنة الأديان ، المسيحية ، ط10، ج2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، 1998.

210- ـــــ: مقارنة الأديان، أديان الهند الكبرى، ط11،ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2000.

211- شمس الدين، احمد: الغزالي، دار الكتب العالمية، بيروت، 1990.

212- شوفليي، جان: التصوف والمتصوفة، ت: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

213- شيفر، جان ماري: الفن في العصر الحديث، ت: فاطمة ألجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

214- شيمل، انا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ت: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، ألمانيا، 2006.

215- صاحب، زهير: الفنون التشكيلية العراقية، سلسلة عشتار الثقافية، بغداد، 2007.

216- ـــــ: الفنون السومرية، سلسلة عشتار الثقافية، بغداد، 2005.

217- ـــــ، وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد الرافدين، دار الأصدقاء للطباعة والنشر، 2010.

218- ـــــ، وسلمان الخطاط: تاريخ العراق القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1987.

219- صالح، ضاري مظهر: دلالات اللون في القران والفكر الصوفي، دار الصادق، العراق، 2008.

220- الصديق، حسين: فلسفة الجمال وفلسفة الفن عند التوحيدي، دار القلم العربي، 2003.

221- الصراف، آمال حليم: موجز في تاريخ الفن، ط3، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2009.

222- الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

223- الصفار، ابتسام مرهون: جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

224- الصقر، أياد محمد: فلسفة الألوان، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.

225- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1-2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

226- الضوي، محمد توفيق: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، منشاة المعارف بالإسكندرية، ب.ت.

227- طعيمة، صابر: التصوف والتفلسف، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005.

228- الطوسي، أبو نصر السراج: اللمع، حققه:عبد الحليم محمود طه وعبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد، 1960.

229- الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الإسلامي، سلسلة عالم المعرفة (87)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985.

230- ظهير، إحسان الهي: التصوف المنشأ والمصادر، إدارة: ترجمان السن، لاهور، باكستان، 1987.

231- العامري، ضاري مظهر صالح: الجمال وجلال الجمال في القران الكريم وانعكاسهما في الزخرفة الإسلامية، دار الضياء للطباعة والتصميم، النجف الاشرف، 2011.

232- عاصي، حجر: موسوعة ميزان المعرفة، القسم الأول، دار الفكر العربي، بيروت، 1995.

233- عاصي، حسن: التصوف الإسلامي، مفهومه، تطوره، ومكانه من الدين والحياة، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1994.

234- عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية، مصر، 1999.

235- ـــــــــ: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987.

236- عبد الأمير، عاصم: الرسم العراقي حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.

237- عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة (109)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987.

238- عبد الرزاق، جنان عبد الوهاب: جدلية التواصل في العمارة العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2003.

239- عبد الكريم، احمد: النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2007.

240- عبد الله: احمد: إخوان الصفا وخلان ألوفا، ج1، مطبعة الأخبار، 1305هـ.

241- عبد الواحد، فاضل، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1984.

242- عبد حيدر، نجم: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط2، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001.

243- العجم، رفيق: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1999

244- عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008.

245- عرابي، اسعد: وجوه الحداثة في اللوحة العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999.

246- عطية، محسن محمد: مفاهيم في الفن والجمال، عالم الكتب، القاهرة، 2005.

247- ــــــــ : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، 2005.

248- العظم، صادق جلال: دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة، ط3، دار العودة، بيروت، 1979.

249- عفيفي، أبو العلا: التصوف والثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، 1963.

250- العقاد، عباس محمود: الله (كتاب في نشأة العقيدة الإلهية)، ط7، دار المعارف، مصر، 1976.

251- عكاشة، ثروت: الفن في العراق القديم سومر بابل وأشور، المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة، مطبعة الكتاب، بيروت، ب ت.

252- ـــــــ: فن الواسطي، دار المعارف، القاهرة، 1974.

253- علاء الدين، أمين: ما هو التصوف، تعريب: محمد احمد، بغداد، دار العربية، 1988.

254- علام، نعمت إسماعيل: فنون الغرب في العصور الحديثة، ط2، دار المعارف، مصر، ب ت.

255- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، 1982.

256- علي، فاضل عبد الواحد: من ألواح سومر إلى التوراة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1989.

257- علي، محمد: الإسلام والحضارة العربية، ط3، ج2، القاهرة، ب ت.

258- عمر، طه فائز: النثر الفني عند أبي حيان التوحيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.

259- عمر، احمد مختار: اللغة واللون، ط2، القاهرة، 1997.

260- عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1996.

261- العوادي، عدنان حسين: الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت.

262- عودة، أمين يوسف: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، الشرق الأوسط للطباعة، الأردن، 1995.

263- ـــــــ: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

264- عوض، محمد عبد الرحمن: الخلاص من الخطيئة في مفهوم اليهودية والمسيحية والإسلام، دار البشير للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ت.

265- ـــــــ: معجزات المسيح في الإنجيل والقران، دار البشير للطباعة والنشر، القاهرة، 1990.

266- غاردر، جوستاين: عالم صوفي رواية حول تاريخ الفلسفة،ط2، ت: حياة الحويك عطية، دار المنى، السويد، 1996.

267- غالب، مصطفى: فلاسفة من الشرق والغرب، بيروت، منشورات حمد، 1968.

268- الغراب، محمود محمود: الخيال عالم البرزخ والمثال، ط2، دار الكتاب العربي، دمشق، 1993.

269- الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، ج4، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، 1988.

270- غريغوا، فرنسوا: المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، ت: نهاد رضا، بيروت، ب ت.

271- الفارابي، أبو نصر: آراء أهل المدينة الفاضلة، ط2، مطبعة التقدم، مصر، 1907.

272- ـــــــ: فصوص الحكم، تحقيق: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، مصر، 1325هـ.

273- فارس، بشر: سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1953.

274- الفاروقي، إسماعيل: الإسلام والفن، ت: وفاء إبراهيم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

275- فتاح، عرفان عبد الحميد: نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، 1993.

276- فخري، ماجد: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار العلم للملايين، بيروت، 1991.

277- فراي، ادوارد: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

278- الفقيه، شبر: الخطاب الفلسفي العربي الإسلامي المعاصر بين إشكالية المنهج وازدواجية التراث، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، 2009.

279- فلاناجان ، جورج: حول الفن الحديث ، ت: كمال الملاح ، دار المعارف، مصر ، القاهرة ، 1962.

280- فهمي، أماني علي: كازيمير مالفيتش.. عالم لا موضوعي، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة: 2004.

281- فياض، سليمان: معجم الإبصار والمبصرات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

282- فيدوح، عبد القادر: الجمالية في الفكر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

283- ـــــ: نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2005.

284- فيدون: الأصول الأفلاطونية، ت: نجيب بلدي، 1961.

285- الفيروزابادي، محمد الدين محمد: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز،ج2، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية بيروت، ب ت.

286- الفيومي، محمد إبراهيم: تاريخ الفلسفة الإسلامية في المشرق، ط2، دار الجيل، بيروت، 1999.

287- القاشاني، الشيخ عبد الرزاق: اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عاصم إبراهيم ألكيالي، دار الكتب العالمية، بيروت، 2005.

288- ـــــ: معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم: عبد العال شاهين، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

289- ـــــ: اصطلاحات الصوفية، صححه وعلّق عليه: مجيد هادي زاده، منشورات حكمت، طهران، 1423هـ.

290- ـــــ: اصطلاحات الصوفية، تحقيق: محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

291- قاموس القارئ (انكليزي – عربي)، دار أكسفورد للطباعة والنشر، انكلترا، 1984.

292- قرني، عزت: الفلسفة اليونانية حتى أفلاطون، جامعة الكويت، 1993.

293- قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، 1991.

294- قنصوة، صلاح: فلسفة العلم، دار الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

295- القشيري، أبو القاسم: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن شريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، 1989.

296- كابرا، فريتجوف: التصوف الشرقي والفيزياء الحديثة، ت: عدنان حسن، دار الحوار، سوريا، 2006.

297- كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

298- ـــــ: الحداثة في الفن التشكيلي العراقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

299- ـــــ: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، سلسلة الكتب الفنية (43)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

300- ـــــ: الرسم المعاصر في العراق، مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، دمشق، 2008.

301- ـــــ: على هامش الحركة التشكيلية في العراق، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي، جامعة الموصل، 1979.

302- ـــــ: الفن التشكيلي المعاصر في العراق (مرحلة الستينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

303- كاير، جوزيف: حكمة الأديان الحية، ت: حسين الكيلاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ب.ت.

304- كبة، شامل عبد الأمير: اللون – النظرية والتطبيق، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992.

305- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مراجعة: آمون، هلا رشيد، دار القلم للطباعة والنشر، ب ت.

306- الكحلاوي، محمد: الفكر الصوفي في افريقية والغرب الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2009.

307- كريم ، شوكت: لوحات وأفكار، وزارة الأعلام، بغداد ، 1976.

308- الكفومي ، أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني : الكليات ، ج1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1998.

309- كلي، بول: نظرية التشكيل، ت: عادل السيوي، دار ميريت، القاهرة، 2003.

310- كوربان، هنري: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ط2، ت: فريد الزاهي، منشورات الجمل، ألمانيا ، 2008.

311- كوربان، هنري: تاريخ الفلسفة الإسلامية، ت: نصير مردة، حسن قبيسي، منشورات عويدات، بيروت، 1961.

312- كولر، جون: الفكر الشرقي القديم، ت: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة (199)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.

313- كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن، ت: احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

314- الكيلاني، عبد القادر: جلاء الخاطر من كلام الشيخ عبد القادر، تحقيق: الشيخ محمد عبد الكريم الكسنزاني، المكتبة الوطنية، بغداد ، 1989.

315- الكيلاني، عبد القادر: فتوح الغيب، ط2، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1960.

316- ــــــ: الفتح الرباني والفيض الرحماني، المكتبة الوطنية، بغداد ، 1983.

317- ــــــ: الفيوضات الربانية، المكتبة الوطنية، بغداد ، 1988.

318- ـــــ: جلاء الخاطر من كلام الشيخ عبد القادر، تحقيق: الشيخ محمد عبد الكريم الكسنزاني، بغداد، 1989.

319- ـــــ: سر الأسرار، دار الكتب العالمية، بيروت، 2005.

320- ـــــ: منظومة أسماء الله الحسنى، ط2، تحقيق: محمد عبد الرحيم، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1999.

321- لابات ، رينيه: المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ت: ألبير أبونا، مراجعة: وليد الجادر، بغداد ، 1988.

322- لجنة التأليف والنشر: قصة الفلسفة اليونانية، تصنيف: احمد أمين، ط2، مطبعة المكتبة العصرية، 1935.

323- لعيبي، شاكر: خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003.

324- لويس، ماسينيون، وبول كراوس: أخبار الحلاج، ت: نور الدين شريبة، مطبعة القلم، بيروت، ولاروز، باريس، 1936.

325- ليفاي، مايكل: من دافنشي إلى سيزان – موجز تاريخ الرسم، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.

326- ليماري، جان: الانطباعية، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

327- م ، روزنتال ، ب، يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم ، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1974.

328- ماسينون، ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1984.

329- المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد، وزارة الأعلام، بغداد، 1973.

330- مبارك، زكي: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.

331- مترو، دبول: المرجع في تاريخ التربية، ت: صالح عبد العزيز، ج1، مكتبة النهضة المصرية، 1949.

332- مجاهد، مجاهد عبد المنعم: فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ب ت.

333- ـــــــــ: مدخل إلى الفلسفة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ب ت.

334- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، طبعة وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994.

335- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط 4، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر، 2004.

336- مجموعة مؤلفين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989.

337- ـــــــ: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1986.

338- ـــــــ: موسوعة المصطلح النقدي، المجلد 1، ط2، ت: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

339- مجموعة من الأساتذة: الفلسفة من تاريخ الفكر الفلسفي، إشراف: عدنان السبيعي، دار العصماء، سوريا، 2006.

340- محمد، حامد جاد: قواعد الزخرفة، دار المعارف الجامعية، الكويت، 1986.

341- محمد، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.

342- محمود، حربي عباس: الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي إلى الفلسفة اليونانية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999.

343- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.

344- مراد، بركات محمد: الإسلام والفنون، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007.

345- مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2005.

346- المرزوقي، جمال: الفلسفة الإسلامية بين الندية والتبعية، دار الهداية للطباعة والنشر، بيروت، 2002.

347- مسعود، جبران: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، 1980.

348- مصطفى، غالب: الفارابي في سبيل الموسوعة الفلسفية، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1979.

349- مطر، أميرة حلمي: الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

350- ـــــ: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

351- ـــــ: فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983.

352- ـــــ: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، ب ت.

353- مطلك، فضيلة عباس: الأصول الاشراقية عند فلاسفة المغرب، بيت الحكمة، بغداد، 2001.

354- مطلوب، احمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2001.

355- المطيبع، منذر: الحداثة في الفنون التشكيلية العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2009.

356- مظلوم ، طارق عبد الوهاب: حضارة العراق، ج4 ، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث ، دار الحرية للطباعة، بغداد ، 1985.

357- مظهر، سليمان: قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة، ط2، بيروت، 1983.

358- معلا، طلال: التشكيل والعمارة وجهان لفعالية واحدة، أوهام الصورة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.

359- مغنية، محمد جواد: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ب ت.

360- المغربي، علي عبد الفتاح: دراسات عقلية وروحية في الفلسفة الإسلامية، مكتبة وهبة، القاهرة، 1995.

361- مفلح، فيصل: هيكلية الرمز في الوجود، دار الينابيع، دمشق، 2008.

362- المقدم، عدرة غادة: فلسفة النظريات الجمالية، لبنان، 1996.

363- الملطاوي، حسن: الله والإنسان في فلسفة أبي حيان التوحيدي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989.

364- مهاجرنيا، محسن: آفاق الفكر السياسي عند الحكيم الفارابي، ت: علاء رضائي، مراجعة: عدنان علي الحسيني، دائرة معارف الفقه الإسلامي، إيران، 2006.

365- مهند، هنتر : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ط7، ت: فؤاد زكريا، الانجلو، القاهرة ، ب.ت.

366- مورتكارت، انطون: الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.

367- الموسوعة الفلسفية المختصرة: ت: فؤاد كامل وآخرون، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1963.

368- الموسوعة الفلسفية المختصرة، ت: فؤاد كامل وآخرون، دار القلم، بيروت، ب ت.

369- الموسوي، موسى: من الكندي إلى ابن رشد، ط2، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1977.

370- موسى، محمد يوسف: بين الدين والفلسفة في رأي ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1959.

371- مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ت: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.

372- مولر، جي. أي ، وفرانك ايلغر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

373- ميغوليفسكي، أ.س.: أسرار الآلهة والديانات، ط3، ت: حسان ميخائيل اسحق، منشورات دار علاء الدين، سوريا، 2007.

374- النجار، سلوى: جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010.

375- النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ط7، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1977.

376- نصر، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1978.

377- النعيمي، ناهدة عبد الفتاح: المرأة في تصاوير الواسطي، وزارة الإعلام، السلسلة الفنية الخاصة الصادرة بمناسبة مهرجان الواسطي، بغداد، 1972.

378- نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، تعريب رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

379- ألهاشم، جوزيف: الفارابي، دار الشرق الجديد للطباعة والنشر، بيروت، 1960.

380- هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ت: فؤاد زكريا، دار الكتب العربي، مصر، 1969.

381- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ط2، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

382- الهجويري، علي بن عثمان: كشف المحجوب، ت: إسعاد عبد الهادي قنديل، بيروت، 1980.

383- هجويري، علي بن عثمان جلابي: كشف المحجوب، إشراف: محمد عباس، طهران، 1987.

384- هنري، توماس: أعلام الفلسفة كيف نفهمهم، ت: هنري أمين، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1964.

385- هويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، ط4، عويدات، بيروت، 1983.

386- هيث، ادرين: الفن التجريدي أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988.

387- هيغل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1986.

388- ـــــــ: الفن الرومانسي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.

389- ـــــــ: فكرة الجمال، ط2، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1983.

390- ـــــــ: الفن الرمزي، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979.

391- آل وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.

392- ـــــــ : فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية – بابل، 2011.

393- ـــــــ: السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل، مطبعة الصادق، حلة، 2007.

394- ـــــــ: السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش، الحلة، مطبعة الصادق، 2007.

395- ويد جيري، ألبان.ج: المذاهب الكبرى في التاريخ، ط2، ت: ذوقان قرقوط، دار القلم، بيروت، 1979.

396- ويللسكي: دراسة الفن، ت: يوسف داود، دار الحرية، بغداد، 1982.

397- آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط، ط3، مكتبة الفكر العربي، بغداد، 1985.

398- ـــــــ: الكندي والفارابي، دار الأندلس، بغداد، 1980.

399- يازجي، ندرة وهاني يحيى نصري: الصوفية رؤية للعالم، دار الفكر، دمشق، 2008.

400- أليافي، عبد الكريم: بدائع الحكمة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1999.

401- يثربي، يحيى: العرفان النظري، مكتبة الإعلام الإسلامي، قم، 1995.

402- يحيى، احمد إسماعيل: الإسلام والمعتقدات الدينية القديمة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002.

403- يعقوبي، محمود: خلاصة الميتافيزياء، دار الكتاب الحديث، 2002.

404- يوسف، خطار محمد: الموسوعة اليوسيفية في بيان أدلة الصوفية، ط2، مطبعة نضر دمشق، سوريا، 1999.

405- يوسف، عقيل مهدي: الجماليات بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، 1988.

406- يوسف، فاروق: أقنعة الرسم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

407- يونغ، كارل غوستاف: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، سلسلة الكتب المترجمة(120) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1984.

الأطاريح والرسائل:

408- الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1997.

409- الخزاعي، عبد السادة عبد صاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة (دراسة مقارنة)، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997.

410- الخفاجي، رنا حسين هاتف: الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2007.

411- الربيعي، فاخر محمد: إشكالية المطلق في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2002.

412- السيفو، هاني حنا يوسف: التجديد في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 2002.

413- العناوي، محمد عبيد: سمات التحديث في رسوم فاخر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2009.

414- الموسوي، شوقي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005.

415- النداوي، كامل عبد الحسين خضير: توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 1999.

416- خضير، مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2003.

417- فرمان، عاصم: الأسلوب الفني في أعمال كاظم حيدر (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1989.

418- ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003.

419- محمود، ميادة صادق: جماعة الرواد بين المحلية و تأثير التيارات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1995.

420- موسى، جعفر عليوي: التصوف عند الشيخ عبد القادر الكيلاني، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002.

الدوريات وا لمجلات:

421- الراوي، نوري: ملامح مدرسة بغداد للتصوير، مجلة الروّاق، العدد (5)، بغداد، دائرة الفنون التشكيلية، 1984.

422- الراوي، نوري: اقترابات من شواطئ التجريد، مجلة نزوى، العدد 17، سلطنة عمان، 1999.

423- الزيدي، جواد: مدونة البصر ارث الطين وذاكرة الزيت، الصباح الثقافي، 2008.

424- الزيدي، خضير: حوار مع الفنان فاخر محمد، صحيفة البيان، العدد (305) في 26 / 4 / 2006.

425- الصكر، حاتم: مراسلة مع شاكر حسن آل سعيد، صحيفة المدى، عراقيون من زمن التوهج، العدد(2107)، نيسان 2011.

426- القره غولي، محمد علي علوان: ايقوغرافيا الأنساق في رسوم فاخر محمد، مقاربة نقدية، صحيفة الأديب، العدد(175)، بغداد، في 10 أيلول 2008.

427- برادة، محمود: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد(3)، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

428- بيدة، الحبيب: صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، مجلة الحياة الثقافية، العدد (93) مارس، تونس، 1998.

429- جليل، حسين: في الموقف الفكري للفنان العراقي، مجلة المثقف العربي، العدد الرابع، تشرين أول، 1971.

430- حوار أجراه الإعلامي والباحث عامر صباح المرزوك: صحيفة الفيحاء، أضواء ثقافية، العدد (198)، 2008/4/9.

431- حوار للفنان نوري الراوي مع مجلة الصياد، العدد (2312)، 1989/3/2، صفحة فنون.

432- رمضاني، مصطفى: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1978.

433- صاحب، زهير: الصورة التكعيبية في الفنون البدائية والفن الحديث، مجلة الموقف الثقافي، العدد (31)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.

434- صاحب، زهير: مقتربات الحداثة في صورة الثور المجنح الآشوري، مجلة الأقلام العدد (1)، كانون الثاني – شباط السنة 39، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001.

435- عاصي، جاسم: تحولات الأشكال في لوحات علي شناوة آل وادي، مجلة الأسبوعية، العدد (12)،2009.

436- عبد الأمير، عاصم: كريم رسن، التراب المقدس، جريدة الجمهورية، العدد (8303)، السنة الخامسة والعشرين، الاثنين، 28/ أيلول، ربيع الثاني 1413، 1992.

437- عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحة، عالم الفكر العدد الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984.

438- علوان، محمد علي: استحضار الأثر الكرافيكي للصورة في نصوص سالم الدباغ، مجلة تشكيل، العدد(6)، السنة الثالثة، دائرة الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة، العراق، 2011.

439- فايلي، دورا: الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، ت: سعيد علوش، مجلة الثقافة الأجنبية، مجلة تعني بشؤون الفنون والعلم، العدد (2)، 1987.

440- فرزات، صخر: مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، العدد (5)، المجلد (2) دار واسط للنشر، المملكة المتحدة، لندن، 1982.

441- كامل، عادل: بنية التجريد وكنائية الرؤية، مجلة أفاق عربية، العدد (٣)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.

442- كامل، عادل:ضياء العزاوي والمعنى الإبداعي للخط، مجلة الرواق العدد (6)، دائرة الفنون التشكيلية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1979.

443- لقاء مع الفنان محمد الكناني، مجلة الصوت الآخر، العدد (69)، صفحة فنون، أربيل، 2005.

444- مالله، هناء: المادة الخام، سطح اللوحة المحسوس والمتخيل، مجلة الفنون، العدد (24)، الأردن، 1996.

445- هزيمة، طارق: الفنون وإشكالية التجريد، الانجذاب في اللامتناهي، مجلة الرافد الثقافية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد(26)، 1991.

446- وادي، علي شناوة: التجارب الأخيرة لهناء مالله، سيميائية الروحي وفلسفة التغريب، مجلة تشكيل، العدد(5)،السنة الثانية، دائرة الفنون، وزارة الثقافة، العراق، 2009.

دليل المعارض الفنية (الفولدرات):

447- عبد الأمير، عاصم: فاخر محمد رسم يشبه الحرية أو غريزة الرسم، دليل معرض الفنان فاخر محمد، قاعة حوار، بغداد، 1996.

448- النجار، علي: مقالة مقتبسة أصلاً من جريدة القدس العربي، لندن 1997 في دليل المعرض الشخصي للفنان فاخر محمد في قاعة اثر بغداد، 1998.

449- كامل، عادل: المرجعيات وفضاء النص، دليل المعرض الشخصي الثاني للفنان (مكي عمران)، دار الأندى، الأردن، 2001.

450- مالله، هناء: إيقونات المحيط، دليل المعرض الشخصي السادس للفنانة، قاعة حوار، بغداد، 1996.

451- مالله،هناء: مقالة مقتبسة أصلاً من جريدة القدس العربي، لندن 1994، في دليل معرض الفنان فاخر محمد في قاعة اثر، بغداد، 1998.

452- مظفر، مي: دليل المعرض الشخصي للفنان كريم رسن، الرواق للفنون التشكيلية، البحرين، 2005.

453- من دليل مهرجان " من وحي ذاكرة ألطف "، توهجات القداسة في كربلاء، 2006.

454- دليل معرض جماعة الأربعة الرابع، بغداد، 1987.

المواقع الالكترونية:

455- الشبوط، ندى: الزمان والمكان في أعمال شاكر حسن، ينظر: www.iraqculturalattache-berlin

456- www. hashim hannoon.com الموقع الرسمي للفنان هاشم حنون.

457- http://www.adabfan.com/composition/4129.html

-458 http://www.al-bayyna.com/modules.php

-459 .www.sotakhakhr.com

-460 ألصالحي، خالد خضير: نصف قرن من النقد المتحرر ومن التحولات الأسلوبية. ينظر:www.doroob.com

-461 حسين، احمد: من أوراق الفن العراقي الحديث. ينظر: http://www.althakafaaljadeda.com

المصادر الأجنبية:

462. Bakhtiar,Laleh: Sufi , Thomes ,& Hudson , London , 1976 , P 100.

463. Cumming, Robert: Ideas In Painting, Cameron Books limited, New York, 1982,p.33.

464. Cooper, johno: mcasuremen And analysis of behavioral teachings , columbus , ohio chts , emerrill, 1977 , p. 39.

465. Dudley, Louies: The Humanities, Fith Edition, Mc car Whill book co., Y.N,.1986.P. 164..

466. Frankfort, H.: More Sculpture from Diyala Region, OIP, Vol.LX, Chicago, 1943, P.12.

467. Rohmann, Will: Paul Klee, Harry N. Abrams. Ing. New York. P.26.

468. Ober , Richard ,l,anda l: systematic observe atonal of teaching , an inroouction analysis of in strumcntal star eye appeal Englewood cliffs , h , tprentico-hall , 1971 , p . 125.